CAHIERS DU CINÉMA



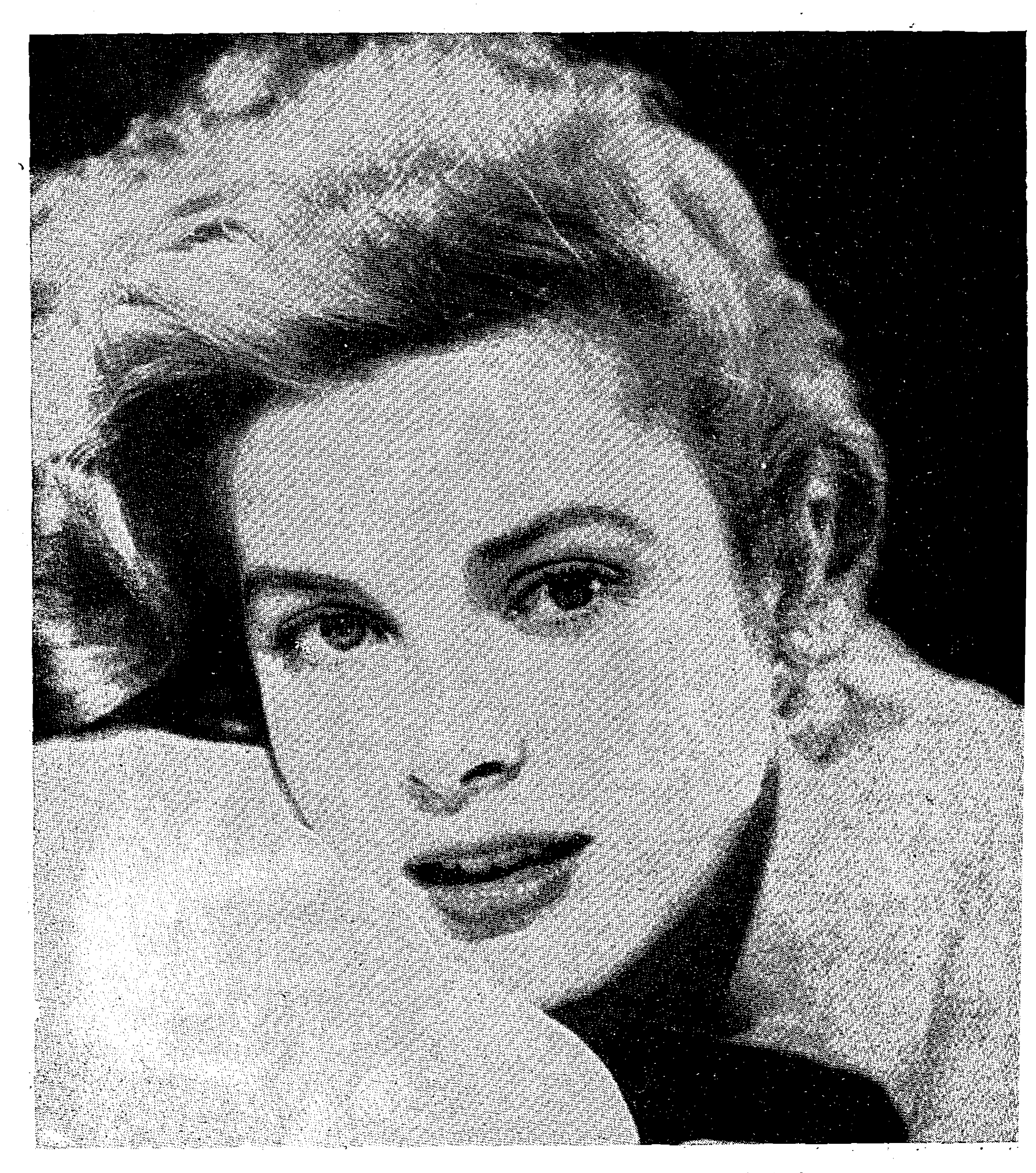
N° 47 ● REVUE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA ● N° 47



Jeanne Moreau et Raymond Pellegrin dans LES HOMMES EN BLANC, de Ralph Habib. Les autres vedettes de cette production de Paul Graetz sont Jean Chevrier et Fernand Ledoux. (*Columbia.*)



Barbara Rush et Rick Hudson dans CAPTAIN LIGHTFOOT, de Douglas Sirk. Ce film, en CinémaScope et en Technicolor, a été entièrement tourné en Irlande. (*Universal Films S.A.*)



Grace Kelly, dont le nom est à l'ordre du jour, a reçu l'OSCAR 1955 de la meilleure actric pour sa magnifique création dans UNE FILLE DE LA PROVINCE (*The Country Girl*). Grac Kelly, que l'on a récemment applaudie dans *Fenêtre sur cour*, est également la vedette d deux autres films PARAMOUNT, que l'on verraprochainement : *Les ponts de Toko-Ri* et *L main au collet*, en Technicolor et en VistaVision.

NOTRE COUVERTURE



Françoise Arnoul et Gianni Esposito dans *French Cancan* de Jean Renoir. Pour marquer l'événement que représente la sortie du premier film de Jean Renoir tourné en France depuis *La Règle du Jeu*, nous publions (page 4) des extraits du scénario de *French Cancan* et (page 35) la critique de ce film remarquable par André Bazin. (Production : Franco London Film).

Cahiers du Cinéma

MAI 1955 TOME VIII - N° 47

SOMMAIRE

★

Les Films

★

★

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle du Cinéma et du Télé-cinéma, 146, Champs-Elysées, PARIS (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef* : André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze et Lo Duca.
Directeur-gérant : L. Keigel.

Jean Renoir

FRENCH CANCAN

(extraits)

RUE DE LA MONTEE-DE-LA-BUTTE

Rue de la Montée-de-la-Butte les deux petites blanchisseuses, Nini et Thérèse, gambadent et jouent, avec leurs paniers entre elles, à ne pas poser les pieds sur les séparations des dalles du trottoir.

NINI (*à Thérèse*) : Alors ton type, hier soir, qui c'était ?

THÉRÈSE : C'est pas encore çui-là qui me paiera un petit intérieur Renaissance. Il m'a offert un bock et je suis rentrée me coucher.
Elle croisent une dame vêtue bourgeoisement, portant chapeau.

NINI ET THÉRÈSE (*ensemble*) : Bonjour Henriette.

HENRIETTE : Bonjour les petites.
La dame s'arrête, protectrice.

THÉRÈSE : Tu reviens du marché ?

NINI (*écartant le filet*) : Qu'est-ce qu'il y a là-dedans ?

HENRIETTE (*prétentieuse*) : Une blanquette de veau. (*Fièrement*). Mon ami a l'estomac délicat. Il ne mange que de la viande blanche.

Elle repart dans un nuage de gloire. Les deux petites sont béates d'admiration.

NINI : Quand je pense qu'il y a six mois elle trimballait encore les paniers avec nous !

THÉRÈSE : Y en a qui sont nés coiffés !

NINI : Elle le mérite. Avant de se laisser bousculer, elle avait pris ses renseignements.

Elles reprennent leur marche en jouant.

THÉRÈSE : Et toi, hier soir, avec Paulo ?

NINI : Tu charries !
THÉRÈSE : T'es rosse avec lui.

NINI : Je l'aime bien, mais il est trop jeune. Tu le vois avec une femme et un môme !

THÉRÈSE : Pourtant il est gentil.

NINI : Quand il sera patron, il sera encore plus gentil.

THÉRÈSE : Un vieux, un jeune, Moi, je prends le premier qui se présentera pourvu qu'il me sorte de la blanchisserie... honnêtement s'entend.

Elles sont arrivées au pavage et avancent en équilibre sur l'arête des grosses pierres renversées, comme deux funambules.
Danglars entre dans le champ, s'arrête et regarde le jeu des deux gamines. Les deux filles poursuivent leur exercice. Soudain, Thérèse voit Danglars.

THÉRÈSE : Ton danseur d'hier soir.

NINI : Mince alors !

THÉRÈSE : Il nous suit.

NINI : Tu crois ?

THÉRÈSE : T'en as de la veine ! Celui-là, c'est un vrai rupin.

NINI : Il danse rudement bien !

Danglars ayant décidé l'abordage, part d'un pas rapide.
Les deux petites blanchisseuses, d'un coup d'œil en dessous, le surveillent et partent affectant l'attitude fausse de deux innocentes qui n'ont rien vu. Elles s'engouffrent dans la rue en escalier qui monte vers la blanchisserie. Danglars s'engouffre derrière elles. Devant la blanchisserie, Thérèse fait semblant d'avoir un caillou dans son soulier.

THÉRÈSE (*à Nini*) : Attends ! J'ai un caillou dans mon soulier.

NINI : C'est pas vrai !

Thérèse s'aggripe à Nini.

Elle retire une de ses savates, faisant semblant de la vider.

Cet arrêt permet à Danglars de les rattraper.

Tandis qu'il reprend son souffle.

NINI (*à Thérèse*) : Ça y est ! T'as gagné !

THÉRÈSE : Gourde ! C'est toi qu'a gagné !

Danglars s'approche de Nini et la regarde à nouveau en connaisseur.

DANGLARS : Est-ce que ça vous intéresserait d'être danseuse, Mademoiselle ?

NINI : On sait ce que ça veut dire !

En arrière-plan, les têtes des blanchisseuses paraissent à la fenêtre. Elles sont très intéressées par la scène.

Mme Olympe surgit.

MME OLYMPE : Qu'est-ce que vous voulez à ma fille ?

DANGLARS : Elle m'intéresse beaucoup.

MME OLYMPE : Ma fille est une fille honnête, Monsieur !

DANGLARS : Combien gagne-t-elle chez vous ?

MME OLYMPE : Ma fille n'est pas à vendre !

DANGLARS : Je veux lui donner un métier.

MME OLYMPE (*soupçonneuse*) : Elle en a déjà un... Quel métier ?

DANGLARS (*sincère*) : Le plus beau des métiers : le théâtre.

NINI : Ça ne me dit rien... D'abord je ne sais rien faire !

DANGLARS : On t'apprendra.., ton bas !

Nini, sans réfléchir, remonte son bas qui, pendant toute la scène précédente, persistait à tomber.

MME OLYMPE : Combien que vous lui donneriez ?

DANGLARS : Trois francs pendant son apprentissage et cent sous quand elle débutera.

THÉRÈSE (*éblouie*) : Cent sous ! T'en as de la veine.

NINI : Parle pas tant.

MME OLYMPE : Cent sous ! Elle commence quand ?

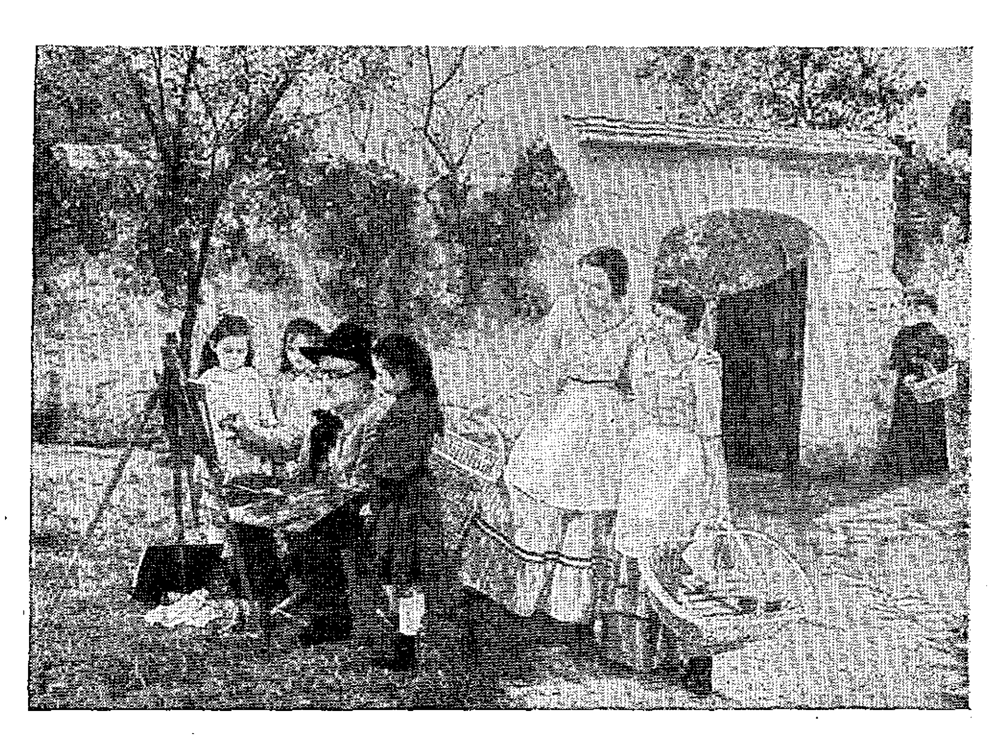
DANGLARS : Tout de suite.

MME OLYMPE : Faut qu'elle finisse sa journée.

DANGLARS : Je viendrai la prendre ce soir.

Mme Olympe, méfiante, secoue la tête.

MME OLYMPE : Tout ça c'est bien joli, mais



Françoise Arnoul et Annik Morice dans *French Cancan* de Jean Renoir.

qu'est-ce qui me dit que vous êtes sincère ?

Danglars sort quelques louis de sa poche et les donne à Mme Olympe qui les prend.

DANGLARS : Voilà une avance.

NINI : Minute papillon ! J'ai aussi mon mot à dire. Comment que vous vous appelez, d'abord et où c'est que vous me ferez danser ?

DANGLARS : Je m'appelle Danglars. J'ai eu l'Hippodrome, le Jardin de Paris, maintenant j'ai le Paravent Chinois et demain... Mais ça c'est une autre histoire.. à tout à l'heure

Il sort. Nini, d'une façon agressive, rabat son bas sur les chaussures. Entre une dame :

LA DAME : Je vous rapporte cette blousette dont le plissé est une honte....

MME OLYMPE : Et le plissé de vos fesses, madame, comme est-ce qu'il est...

LA ROSE ET LE CAMEMBERT

L'appareil avance avec Nini qu'il prend un peu de profil. Elle marche gaîment, sans souci des passants, d'un pas dansant, en tenant son camembert.

Elle arrive au coin de la rue et soudain sursaute.

Un homme est là qui l'attend : c'est le prince Alexandre. Il tient un bouquet de roses à la main.

NINI : Ah ! J'ai eu peur !

ALEXANDRE : De moi ?

NINI : Non.

ALEXANDRE (*sombre*) : D'un autre ?

NINI (*après une légère hésitation*) : Non... qu'est-ce que vous faites-là ?

ALEXANDRE : Je vous attendais.

Il lui donne les roses.

ALEXANDRE : Et je suis décidé à vous attendre toute ma vie !

NINI : Ici ?

ALEXANDRE : Partout !

Nini, un peu effarée, pour changer la conversation.

NINI : Les jolies roses !

ALEXANDRE : Mademoiselle, c'est bien banal d'offrir des roses à une jeune fille. Seulement, ce que j'ai à vous dire est tellement grave que j'ai eu peur de ne pas oser vous le dire tout de suite, alors j'ai apporté les roses pour...

NINI (*taquine*) : Pour meubler la conversation.

ALEXANDRE : Mais maintenant que je vous vois, je ne veux plus meubler la conversation (*très timidement*)... Je veux vous parler sérieusement.

NINI : C'est que... on m'attend pour la leçon de danse.

Elle tourne la tête.

... Guibole va me sonner les cloches !

ALEXANDRE : Je lui expliquerai. Votre Madame Guibole a l'air très bonne...

Quelques passants passent. Nini s'écarte un peu d'Alexandre.

ALEXANDRE : Allons nous asseoir là-bas... sur ce talus.. (*timidement*). Donnez-moi, pendant cinq minutes, l'illusion que je suis un garçon du quartier qui a son premier rendez-vous d'amour... avec une jeune fille du quartier.

Ils sortent du champ.

Ils entrent dans un terrain vague et s'asseyent sur un talus pelé, sous un arbre fleuri. Faisant pendant à l'arbre, il y a un joli tas d'ordures.

Alexandre fait asseoir Nini cérémonieusement.

ALEXANDRE : Comme c'est beau ici ! Je peux m'asseoir ?

NINI : Ce que vous êtes poli !

ALEXANDRE : Trop poli pour un garçon du quartier ?

NINI (*sérieusement*) : Oui.

Il s'assied.

ALEXANDRE : Ça veut dire que nous sommes très loin l'un de l'autre ?

NINI : Des kilomètres.. M. le prince, écoutez-moi !

ALEXANDRE (*l'interrompant*) : Laissez-moi d'abord vous dire quelque chose de très important : c'est que je n'ai jamais aimé, que je n'aimerai plus jamais. Vous êtes le seul amour de ma vie.

NINI : Monsieur...

ALEXANDRE : Encore un mot ! Demandez-moi tout ce que vous voudrez. N'oubliez pas que je peux tout pour vous... Voulez-vous être princesse dans mon pays. Il n'est pas bien riche, mais il est gentil, pas d'acier, pas de charbon... des moutons, du tabac, et des roses... Je vous épouse dans ma capitale. L'archimandrite Alexis bénira notre union.

NINI (*éblouie*) : L'archimandrite ?...

Songeant au camembert qu'elle avait posé à côté d'elle sur le talus et qui se trouve entre eux deux.

— Vous permettez ?

Elle prend le camembert et le met de l'autre côté, le plus loin possible d'Alexandre.



Jean Gabin dans la rue de la Montée-de-la-Butte.

Alexandre, insensible à cette interruption, poursuit :

Alexandre : Si vous préférez rester ici, je ferai de vous la reine de Paris. Je vous couvrirai de bijoux... Je vous fais construire un palais.

Nini : Monsieur. Vous êtes doux, vous êtes beau, et puis vous êtes riche. Toutes les qualités ! Je voudrais pouvoir vous aimer et, si je le pouvais, je le ferais, sans l'archimandrite et sans le palais. Seulement, je ne peux pas.

Alexandre : Le petit boulanger ?

Nini, gênée, garde le silence.

Alexandre : C'est lui ?

Nini a une longue hésitation, et préférant ne pas parler de Danglars, répond.

Nini : Oui... c'est lui.

Alexandre est très frappé, puis une idée lui vient :

Alexandre : Vous ne pouvez pas être à la fois danseuse et boulangère.. tandis qu'on peut très bien être à la fois danseuse et princesse !

Nini (*navrée et sincère*) : Je ne serai pas danseuse.

Alexandre : Cette leçon, vous étiez si pressée d'y aller !

Nini : Il n'y a plus de leçon... Il n'y a plus de Moulin-Rouge... La Belle Abbesse a volé son terrain à Danglars...

Alexandre (*reprenant espoir*) : Ça peut peut-être s'arranger.

Nini : Il en vaut des sous, ce terrain !

Alexandre : Si ce n'est qu'une question d'argent, il est à vous.

Nini (*troublée*) : Non... je ne peux pas... je me dégoûterais moi-même.

Alexandre : Nini, cessez de me faire souffrir. C'est ma vie qui se joue en ce moment !

Nini : Votre vie ! Vous charriez !

Alexandre (*pathétique*) : En ai-je l'air ?

Nini : Non... C'est bien ce qui me désole... La vie... c'est pas si simple qu'on croit !

LES ZOUAVES

Danglars apparaît sur la scène du Moulin-Rouge.

Danglars, devant le rideau baissé, présente le spectacle en général.

(Applaudissements).

Danglars : Avant d'applaudir, attendez



Jean Gabin et Françoise Arnoul dans *French Cancan* de Jean Renoir.

d'avoir vu le spectacle ! (*Rires et applaudissements*).

DANGLARS : ... Je vois dans la salle plusieurs matelots portant l'uniforme russe. Ce sont sans doute des permissionnaires du Cuirassé « Prince Orloff ». qui est venu mouiller en rade de Brest.

Des matelots russes mêlés à des jeunes parisiennes.

DANGLARS : Je leur annonce que la Grande Catherine, Impératrice de toutes les Russies, pour célébrer l'alliance Franco-Russe, est venue passer en revue les troupes du Moulin-Rouge. Nous avons désigné nos zouaves pour lui rendre les honneurs... Catherine II, me *direz-vous, mourut voici environ cent* ans. Au Moulin-Rouge, nous n'attachons aucune importance à ce genre de détail.

Danglars sort. Le rideau s'ouvre sur les zouaves jouant du tambour.

CASIMIR (*devant les tambours silencieux*). (*Air genre fille de Mme Angot*).

Catherine la grand'
Avait bon appétit
D'mâl's elle était gourmand'
A bel' anatomi'

(*Mazurka*)

Sur un air de balalaika
Chavir'moi dans les begonias
Si tu rât's ton coup d'mazurka
J'te balanc'rai dans la Volga.

Des zouaves on connaît la valeur
Ce n'sont pas des mauviettes
Les dames apprécient leur vigueur
Quand ils chargent à la baïonnette.

Hélas, disait la Reine Hortense
Aux Tuileries durant une danse
Avec cet uniforme immense
On n'sait pas c'qu'ils pensent.
Nom de d'là
On n'sait pas c'qu'ils pensent.

L'impératrice suivie de quelques ours passe les zouaves en revue, leur caresse le menton, les aguichant. Les zouaves ne bronchent pas.

CASIMIR :

Hélas, disait la Reine Hortense,
On n'sait pas c'qu'ils pensent.
On n'sait pas c'qu'ils pensent.

Catherine retire son manteau, apparaît en

une superbe robe très décolletée et renouvelle son manège.

Le zouaves et Casimir se retiennent avec peine.

CASIMIR (*la voix étranglée*) :

Hélas, disait la Reine Hortense,
On n'sait pas c'qu'ils pensent.
On n'sait pas c'qu'ils pensent.

Troisième passage de l'Impératrice devant les zouaves. Elle a retiré sa robe et est extrêmement déshabillée.

Les zouaves n'y tiennent plus et se ruent sur elle.

Réaction du public (un garde républicain).

Danglars, Walter, Barjelin et Coudrier. Barjelin et Coudrier sont très excités. Walter applaudit en connaisseur : Danglars ne dit rien.

CASIMIR :

Plus heureus' que la Reine Hortense
Catherine sait ce que les zouaves pensent
Catherine sait ce que les zouaves pensent

Casimir sort une chechia de sa poche, s'en coiffe et se joint aux zouaves.

Cependant les ours philosophiquement assis à l'avant-scène, jouent aux cartes, blasés.

Casimir est extrait du groupe de zouaves et lancé vers les coulisses.

Il y tombe entre les bras du Pygmée.

Danse de Catherine commençant en séduction, finissant en furie.

LE FRENCH CANCAN

Les coulisses, nuit.

Devant la porte de Nini, le même groupe anxieux.

Entre Mme Olympe.

MME OLYMPE : C'est Nini qui fait sa mauvaise tête... Allez, ouvre, toi, ouvre ! C'est ta mère...

La porte s'ouvre lentement.

Nini, humble, se plante devant sa mère qui la gifle. Nini, comme au bon vieux temps, esquive le coup.

NINI : J'aime encore mieux tes paires de claques... Rentrons !

LA BELLE ABBESSE : Nini ! Sois pas vache !

(*On entend la rumeur de la salle*).

Danglars, nerveux, regarde dans cette direction.

LA BELLE ABBESSE : Tu les entends ?

NINI (*avec un regard de défi à Arlette Vibert*) : Je ne reste qu'à une condition : Danglars pour moi toute seule.



Répétition chez Guibole.

Danglars s'avance et se plante devant Nini.

DANGLARS: Et qu'est-ce que tu en feras de Danglars ? Tu le mettras dans une cage avec les canaris... Seulement, je te préviens, ça ne durera pas longtemps. Quelques semaines au vert, à brouter l'herbe ensemble et tu ne pourras plus me supporter ! Tu veux Danglars ? Quel Danglars ? Le Danglars du spectacle ou le Danglars des pantoufles ? J'en ai jamais mis de ma vie. Ma pauvre Nini, c'est un amant que tu veux ? Télégraphie à Alexandre. Tu trouveras jamais mieux. Un mari ? Tu n'as qu'à siffler dans tes doigts et Paulo rappliquera au grand galop. T'as le choix. D'un côté les perles, les fourrures, la grande vie... Et de l'autre la sécurité, la vieillesse au chaud. Moi, je ne peux rien t'offrir de tout ça... (*Il montre sa figure*). Ça ? J'ai pas une gueule de prince charmant. Et ce que je fais, tu sais ce que c'est. C'est toi... (*montrant la Belle Abbesse*) c'est elle... (*montrant Arlette*) c'est elle... ! Et il y en a eu d'autres avant. Et il y en aura d'autres demain. (*Dur*). Tu veux Danglars ? Est-ce que ça compte ce que tu veux... et ce que je veux ? Tu crois que ça pèse dans la balance ?...

Bruit du public dans la salle.

..., C'est ce qu'ils veulent qui compte... Le métier c'est d'être au service des autres... Tu sais pourquoi je suis triste en te voyant partir ? C'est pas parce qu'ils vont casser les fauteuils si tu n'y vas pas... ça, je m'en balance !... C'est parce que mon métier perd un bon petit soldat... (*Dans un accès de rage*) ...Et puis, merde ! J'ai cru que tu étais des nôtres. Si t'en es pas, débine-toi... Allons-y, les enfants, en place pour le quadrille !

GUIBOLE (*avec beaucoup d'autorité, à la Belle Abbesse*) : Lola, prépare-toi.

Tous tournent le dos à Nini et s'éloignent.

Nini réfléchit un instant et crie sans bouger :

NINI : Deux minutes et je vous rejoins.

Tous s'arrêtent et se retournent, ravis. Nini est déjà en train de retirer sa robe de ville.

La Belle Abbesse se précipite sur Nini et l'embrasse, puis lui rend sa robe de danseuse.

Toute la salle hurle.

PUBLIC : Can-can... Ni-ni !

Casimir paraît sur la scène. Il arrête les cris d'un geste.

CASIMIR : Mesdames, messieurs... Le French Cancan !

Grandes acclamations.

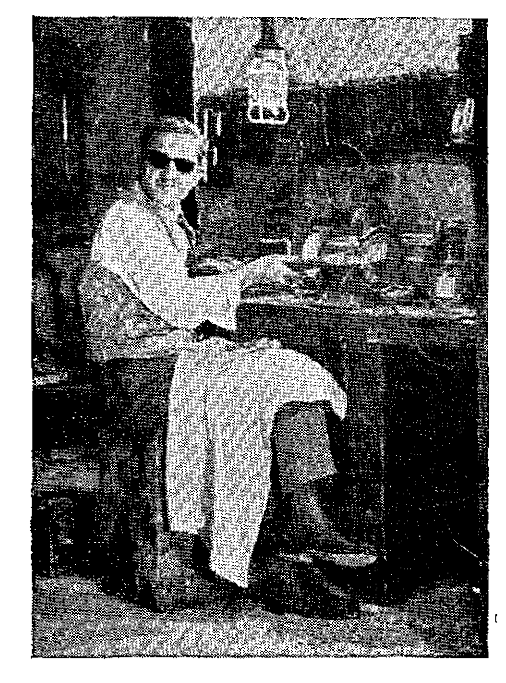


Dido et Jean Renoir pendant le tournage de French Cancan.

ENTRETIEN AVEC JULES DASSIN

II

par François Truffaut
et Claude Chabrol



Perlo Vita (César le Milanais) dans *Le Rififi.*

REVES ET PROJETS

— *Après* Les Forbans de la nuit *nous avons eu l'écho d'un projet de film en Afrique qui n'a pas vu le jour.*

— Ah oui ! C'était un film intitulé *A time to kill.* C'était tiré d'un roman italien très intéressant de Faiano, « Tempo di citere ». J'ai dû le faire et le refaire plusieurs fois, mais chaque fois, j'ai eu des difficultés avec les censeurs italiens. Peut-être que je pourrai le faire un jour; j'espère. On m'a proposé de changer le lieu de l'action. Vous comprenez, c'était une critique de l'impérialisme italien en Afrique. Alors, les Italiens m'ont demandé de situer l'action ailleurs, en France, ou en Amérique, pendant une période impérialiste. Mais je ne trouve pas cela très juste.

— *Avez-vous eu d'autres projets avortés ou momentanément abandonnés ?*

— Oui, j'en ai eu ! J'ai voulu tourner « Cela s'appelle l'aurore », d'après le roman de Roblès. Je suis même parti en Corse, avec Aurenche et Bost, à la recherche de documents; on a perdu l'aurore en cours de route, mais on est revenu avec un beau projet de film sur la Corse.

— *Et vos projets à venir ? Il y a un film en Italie, je crois ?*

— Oh oui ! auquel je tiens beaucoup : « Mastro Don Gesualdo », d'après un roman de Verga. Le scénario est écrit depuis l'année dernière. Il y a, à la fois, un côté spectaculaire, et aussi un sujet très profond. C'est l'histoire d'un paysan sicilien qui, au XIXe siècle, devient très important et abat les nobles décadents. Il y a une astuce dans le titre, un jeu de mots : Mastro, désigne un paysan, et Don un noble; vous voyez ? J'aurais un rôle pour Germaine Montero là-dedans. Mais ce sera un film très cher. Et les producteurs veulent — et ils ont raison — la garantie de vedettes internationales. Je ne peux pas vous dire le nom, mais il y a une grande vedette d'Hollywood, qui n'a pas peur, et qui a donné son accord de principe. Je tournerai cela en Sicile, entièrement, sur les lieux mêmes de l'action. C'est un sujet magnifique, à la Tolstoï, à la fois psychologique, social et historique. Je serai très fidèle au livre.

— *Autres projets ?*

— J'en ai un autre, plus terrible encore! Je ne veux pas le tourner avant trois ans. C'est « La montagne magique », de Thomas Mann !

SES AMIS

— *Vous êtes très lié, croyons-nous, avec deux jeunes metteurs en scène américains, mal connus en France : John Berry et Joseph Losey.*

— John Berry est un homme fort intéressant. Il est un produit des quartiers de New York comme Belleville ici, et avec une énergie et un humour d'une puissance qui fait éclater les murs. Il a fait un film d'une telle délicatesse, d'une telle poésie que c'est un de mes films préférés. Une histoire d'amour ! *elle* travaillait le jour, et *lui* travaillait le soir. Ils ne se voyaient pas ! Et sur ce thème Berry a fait un film tendre, comique, d'une humanité adorable.

— *Il n'est pas sorti en France.*

— Oui; c'est un mystère pour moi.

— *Nous n'avons vu de Berry que* Casbah, *troisième version de* Pépé le Moko.

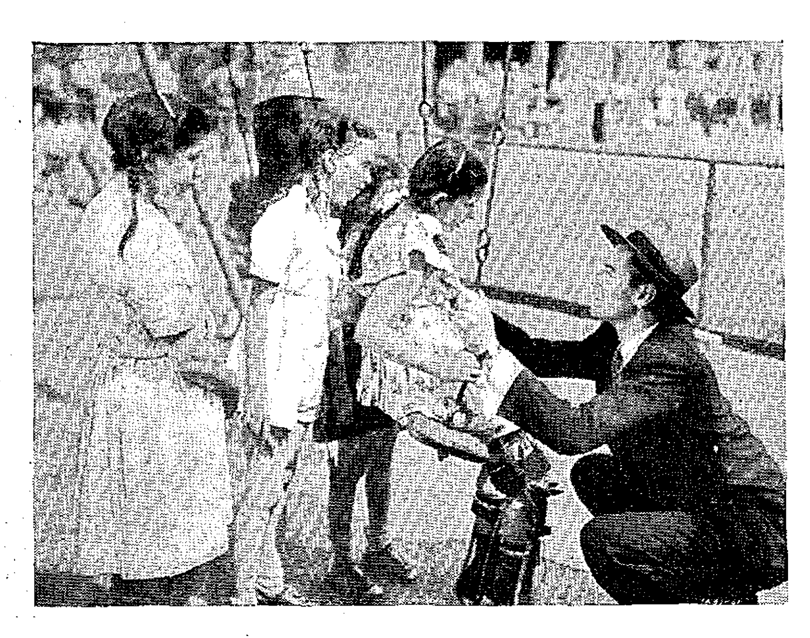
— Oh non ! rien à faire !...

— *Certes, et un film beaucoup plus intéressant :* He ran all the way, *appelé en France :* Menaces dans la nuit.

— Il y avait du beau travail dans ce film, avec John Garfield. Justement je connais toute l'histoire de ce film et les compromis qu'il a dû accepter pour le faire. Il avait des idées d'une grande fraîcheur, mais tellement inhabituelles qu'il a dû sacrifier beaucoup. Mais quelque chose de très bon est sorti de ce film.

— *Et Losey ?*

— C'est le contraire de Berry, comme artiste et comme personnalité. Losey est plus intellectuel, plus réservé; c'est un homme de théâtre. Berry est un acteur étonnant; il a joué avec Orson Welles. C'est même le seul acteur que j'aie vu « voler » une scène à Orson Welles, au théâtre ! Berry est plus improvisateur que Losey. Losey aussi est préoccupé par les problèmes sociaux, les problèmes raciaux.



Don Taylor dans *La Cité sans voiles.*

— *Oui. Nous avons vu de lui un film sur ce sujet :* Haines (The lawless).

— *En effet. Voilà un film où il a dû lutter pour chaque plan; il a dû faire des compromis qui ont presque fait rater le film.*

— Oui, c'était à moitié raté. Mais il avait fait un film très étonnant avec Van Heflin et Evelyn Keyes : *Le rôdeur.*

— Oui, *The Prowler.*

— *Nous l'aimons beaucoup; c'est un film qui ne ressemble à rien de ce qu'on fait habituellement.*

— Lui aussi aime bien ce film. Il a été une réussite, à Paris?

— *Non; nous sommes une douzaine à en dire du bien et encore, on se moque de nous !...*

— Remarquez que c'est difficile de déceler les qualités de gens comme Berry ou Losey par leurs films hollywoodiens.

UN ART DE LA MASSE

— *Pourtant, vos films hollywoodiens en dépit des « tracasseries » sont riches d'enseignements. Il y a dans toute votre œuvre une double tendance : documentaire et romanesque. Dans presque tous vos sujets, on retrouve le thème de la vengeance, par exemple, des* Démons de la Liberté *au* Rififi.

— Ce qui m'intéresse, c'est la vérité, et je crois la trouver dans le cadre du documentaire, mais une certaine poésie doit compléter le côté documentaire.



Richard Conte et Valentina Cortese dans ***Les Bas-fonds de Frisco.***

— *Prenons, si vous le voulez bien, un exemple : si vous aviez tourné* Les forbans de la nuit *absolument comme vous l'entendiez, y aurait-il moins de romanesque, moins de paroxysmes ? les personnages seraient-ils plus ordinaires, plus réalistes ?*

— Non, absolument pas, mais ces personnages et cette intrigue seraient plus en rapport avec les milieux sociaux où ils évoluent. Nous parlons de cinéma, mais j'ai travaillé beaucoup plus pour le théâtre. Pour moi, le cinéma est surtout l'art de la masse. C'est le divertissement le meilleur marché. C'est moins coûteux que le cirque, que le théâtre. Au début, surtout en Amérique, pour les classes élevées, le cinéma était quelque chose de peu digne, et même le choix des sujets était fonction de la masse. On traitait de ses problèmes, ses conflits, ses aspirations, je regrette qu'on y ait renoncé. On ne cherche aujourd'hui qu'à fabriquer l'article qui convient à tout le monde, malgré les idées divergentes... un film doit être divertissant, mais dans toute l'histoire de l'art... les œuvres qui « durent », qui survivent, sont celles qui ont contribué au progrès intellectuel, social, et tout cela est perdu. De temps en temps, il y a un film qui touche nos vies. Alors, ce que vous décelez dans mes films, ce mélange de documentaire et de lyrisme, c'est ma pauvre recherche d'une expression de la vérité, même quand on est limité par des séries noires ou des policiers. Il est malheureux que l'on doive rechercher une vérité indirecte. Impossible de choisir un sujet qui soit un effort total en vue de provoquer une différence d'opinion, des controverses. Cela est riche. Dans un film qui plaît à tout le monde, il y a quelque chose à critiquer. Quand on pense aux malheurs qu'avait Ibsen par exemple, ou n'importe quel créateur important... Je suis sûr que si Beethoven avait plu tout de suite à tout le monde, il aurait été moins important. Mais voilà : vous avez un conflit entre un art et une industrie où l'investissement doit être protégé et c'est bien difficile. La révolution *artistique* du cinéma sera de trouver le moyen de faire des films trois fois moins cher, pour le tiers de leur prix actuel. Sans cela, on ne fera peut-être plus rien. Je vous assure qu'on est très conscient, pendant le tournage d'un film, de l'investissement qui doit être protégé, sinon, on ne fait pas de film.

LA MORT DU CŒUR

— *Vous avez l'intention de tourner* L'ennemi du peuple. *De la part d'Ibsen c'est déjà une pièce autobiographique et nous nous demandons si, pour vous, ce n'est pas également un peu biographique...*

— Ah, ah ! vraiment pas ! Vraiment pas, dans un sens personnel mais, dans une sens « historique », oui. Le reflet de moi dans *L'ennemi du peuple* est très mince, mais je crois que c'est un reflet de notre temps. A vrai dire, je ne suis pas d'accord avec le personnage principal, pas du tout. Je l'adore pour le respect qu'il a de la vérité, je l'adore aussi parce qu'il a peur et qu'il exprime cette peur; il n'est pas très certain qu'il doit se sacrifier pour la vérité; il n'est pas un héros mais enfin il a fait ce qu'il fallait. Je crois aussi que lorsqu'il attaque avec une violence profonde et sincère la majorité, il avait raison « en son temps », au temps d'Ibsen, mais aujourd'hui la majorité est développée, elle est autre :

— *Oui, les rôles sont renversés ?*

— Oui; et puis Stokman est un non-conformiste. Je les adore.

— *Du point de vue de l'adaptation cela représente un gros travail, car* L'ennemi du peuple *est très scénique.*

— Oui, cela c'est le danger, car je ne crois pas qu'Ibsen soit cynique (1); c'est un homme d'une grande santé. Le docteur Stockman n'est pas vraiment cynique, mais aujourd'hui il peut le paraître. Je n'ai pas l'intention de reproduire ce cynisme. Le cynisme est la mort du cœur.

(Propos recueillis au magnétophone par CLAUDE CHABROL et FRANÇOIS TRUFFAUT.)

(1) Un malentendu peut n'être pas infructueux c'est pourquoi nous n'avons pas « repris » Dassin lorsqu'à *scénique* il entendit *cynique*.



Dane Clark et Burt Lancaster dans *Les Démons de la liberté.*

FILMOGRAPHIE DE JULES DASSIN

Jules Dassin est né en décembre 1911 à Middletown (Connecticut).

En sortant de Morris High School, il part pour l'Europe suivre des cours d'Art dramatique. Pendant deux ans, il parcourt l'Italie, la France, l'Espagne, l'Allemagne, l'Angleterre, la Tchécoslovaquie, la Suisse, le Portugal, la Grèce.

Il rentre aux Etats-Unis en 1936; peu après, il met en scène pour le groupe Artef : *Recruits* 200.000, *Clenton Street* et *The Outlaw*. Pendant la période d'été, avec une petite troupe, il organise des tournées à travers les Etats.

On lui offre un contrat à la Radio pour écrire des émissions dramatiques. Une de ces émissions, *Le Manteau*, d'après Gogol, attire l'attention du « producer » Martin Gobel qui lui fait monter *The Medecine Show* à Broadway. Ce n'est qu'un demi-succès, mais qui lui ouvre le chemin de Hollywood, grâce au contrat R.K.O.

1940. — Stagiaire pour *Mr. et Mrs Smith* d'Alfred Hitchcock et pour *They knew what they wanted* de Garson Kanin (R.K.O.).
A la fin du contrat R.K.O., Jules Dassin est engagé par la M.G.M. comme metteur en scène.

1940. — LE CŒUR REVELATEUR (court métrage).
Mise en scène : Jules Dassin.
Scénario : Don Hoag, d'après la nouvelle d'Edgar Poe.
Interprètes : Joseph Schildkraus, Roman Bonhum (M.G.M.).

1941. — NAZI AGENT.
Mise en scène : Jules Dassin.
Scénario : John Meehin.
Opérateur : Harry Stradling.
Interprète : Conrad Veidt (M.G.M.).

1941. — AFFAIRS OF MARTHE (aussi appelé *Once upon a Thursday*).
Mise en scène : Jules Dassin.
Scénario : Lee Gold et Isabel Lennart.

Opérateur : Karl Freund.
Interprêtes : Marsha Hunt, Richard Carlson (M.G.M.).

1942. — REUNION.
Mise en scène : Jules Dassin.
Scénario : Joseph Mankiewicz.
Opérateur : Robert Plank.
Interprètes : Joan Crawford, John Wayne (M.G.M.).

1942. — TIME FORTUNE.
Mise en scène : Jules Dassin.
Scénario : F.L. Hill.
Opérateur : Karl Freund.
Interprètes : Lucille Ball, Lloyd Nolan. John Hodiak. (Filmé en partie à la New Orleans) (M.G.M.).

1943. — YOUNG IDEAS.
Mise en scène : Jules Dassin.
Scénario : Isabel Lennart.
Opérateur : Charles Lawton.
Interprètes : Herbert Marshall, Marsha Hunt, Mary Astor, Suzan Peters (M.G.M.).

1943. — CANTERVILLE GHOST (Le Fantôme de Canterville).
Mise en scène : Jules Dassin.
Scénario : Edwin Blum d'après une nouvelle d'*Oscar Wilde*.
Opérateur : Robert Plank.
Producteur : M. Hartfield.
Interprètes : Charles Laughton, Margaret O'Brien, Robert Young, Peter Lawford, Reginald Owen. (M.G.M.)

1944. — A LETTER FOR EVIE.
Mise en scène : Jules Dassin.
Scénario : Al Freedman.
Opérateur : Karl Freund.
Interprètes : Hume Cronyn, Marsha Hunt (M.G.M.).

1947. — BRUTE FORCE (Les démons de la liberté).
Producteur : Mark Hellinger.
Mise en scène : Jules Dassin.
Producteur associé : Jules Buck.
Scénario : Richard Brooks, d'après un roman de Robert Patterson.
Opérateur : William Daniels.
Effets spéciaux : David Horsley.
Musique : Miklos Rosza.
Direction artistique : Bernard Hersbrun et John de Cuir.
Décors : Russel Gausman et Charles Wyrick.
Montage : Edward Curtiss.
Interprètes : Burt Lancaster, Hume Cronyn, Charles Bickford, Yvonne de Carlo, Ann Blyth, Ella Raines, Anita Colby, Whitney Bissel, Sam Levene, John Hoyt, Art Smith (Universal).

1948. — NAKED CITY (La cité sans voiles).
Producteur : Mark Hellinger.
Mise en scène : Jules Dassin.
Producteur associé : Jules Buck.
Scénario : Albert Maltz et Malvin Wald, d'après un roman de Malvin Wald.
Opérateur : William Daniels.
Musique : Miklos Rosza et Frank Skinner.
Direction artistique : Bernard Hersbrun et John de Cuir.
Décors : Russel Gausman et Oliver Emert.
Montage : Paul Weatherwax.
Interprètes : Barry Fitzgerald, Howard Duff, Dorothy Hart, Don Taylor, Ted de Corsia, House Jameson, Anne Sargent, Adelaïde Klein, Grover Burgess, Tom Pedi, Enid Markey, Frank Conroy (Universal).

1949. — THIEVES' HIGHWAY (Les bas-fonds de Frisco).
Producteur : Robert Bassler.
Mise en scène : Jules Dassin.
Scénario : Z.I. Bezzerides, d'après son roman « The red of my blood », aussi appelé « Thieves Market ».
Opérateur : Norbert Brodine.
Musique : Alfred Newman.
Directeurs artistiques : L. Wheeler et Ch. Gore.
Décors : Thomas Little.
Montage : Nick de Maggio.
Interprètes : Richard Conte, Valentina Cortese, Lee J. Cobb, Barbara Lawrence, Jack Oakie, Millard Mitchell, Joseph Pevney, M. Carnoswsky, T. Shayne (Fox).

1950. — NIGHT AND THE CITY (Les Forbans de la nuit).
Producteur : Samuel G. Engel.
Mise en scène : Jules Dassin.
Scénario : Jo Eisinger, d'après le roman de Gerald Kersh.
Musique : Franz Waxman, orchestrée par Edward Powell.
Opérateur : Max Greene.
Directeur artistique : C.-P. Norman.
Montage : Nick de Maggio et Sidney Stone.
Costumes : Oleg Cassini et Margaret Furse.
Interprètes : Richard Widmark, Gene Tierney, Googie Withers, Hugh Marlowe, Francis L. Sullivan, Herbert Lom, Stanislas Zbyszko, Mike Mazurki, Charles Farrel, Ada Reeve, Kent Richmond. (Fox).

1954. — DU RIFIFI CHEZ LES HOMMES.
Producteur : Henri Bérard.
Mise en scène : Jules Dassin.
Scénario : Jules Dassin, René Wheeler et Auguste Lebreton, d'après le roman d'Auguste Lebreton.
Dialogues : Auguste Lebreton.
Opérateur : Philippe Agostini.
Musique : Georges Auric.
Décorateur : Auguste Capelier.
Assistants réalisateurs : Patrice Dally et Jean-Jacques Vierne.
Montage : Roger Dwyre.
Interprètes : Jean Servais, Carl Mohner, Robert Manuel, Perlo Vita, Marie Sabouret, Marcel Lupovici, Robert Hossein, Janine Darcey, Pierre Grasset, Magali Noël, Claude Sylvain, Dominique Maurin.

(Filmographie établie par Perlo Vita et Claude Chabrol.)

LES MARX BROTHERS ONT-ILS UNE AME ?

III

par André Martin



Monkey Business.

AUX FOUS

Lorsque l'on a constaté la folie naturelle des Marx, tout n'est pas dit. Certes Chico et Harpo adorent s'asseoir sur les genoux des douairières qui ne le demandent pas. Harpo boit l'eau des poissons rouges et peut même les manger, comme dans *Home Again*. Il a également la vicieuse habitude de coincer sa jambe sur le bras de son voisin, et de l'y laisser jusqu'à ce que le bénéficiaire sorte de son étonnement.

Parfois la cavalcade hausse d'un ton. Tout comme dans *Monkey Business*, mais sur une scène de Broadway, dans *Home Again*, Harpo et Chico rendus fous par la beauté des femmes se livraient à une chasse hurlante, à cheval sur les tables, plon-

geant dans les fauteuils, piétinant les bergères et leur contenu. Ces prouesses finissaient par réveiller en Groucho un profond atavisme. D'abord douloureusement étonné, puis simplement réprobateur, il finissait par participer à l'hécatombe.

Cette heureuse folie, centrifuge, pleine de santé, ne comporte aucun des processus de culpabilité et d'autodestruction qui rendent si intéressants et shizophréniques les héros modernes. Il s'agit d'une folie lyrique entièrement extériorisée. Les Marx emploient à l'occasion des techniques efficaces de self défense.

> Dans *Home Again*, le paquebot arrivé, le discours de Groucho terminé, la foule se disperse. Seuls, Chico et Harpo restent là accoudés aux barrières. Un policier commence à les regarder de travers. Harpo lui rend son sourire. Comme l'uniforme s'approche, Harpo se penche seulement, sa canne à poire le séparant du représentant de l'autorité. On entend un son de corne d'auto. Harpo et Chico vont alors entreprendre la démolition du policeman à coups de pieds alternés et imprévisibles, comme les feintes au ralenti des Harlems Globe Trotters. On n'entend plus que les flics-flacs des coups.
>
> Dans *Duck Soup*, espions, ils fumeront les cigares et découperont la redingote du Ministre de l'Intérieur au lieu de lui faire la cour et quelques rapports. Promeneurs, ils détruiront la voiture et feront brûler le chapeau de paille d'un marchand ambulant de pop-corn et mélasse.

La destruction totale de l'interlocuteur est une des formes les plus organisées de la solide agressivité des frères Marx. Dans *Un Jour aux courses*, Mme Dumont sera opérée et malmenée sur un « billard » perfectionné, qui secouera l'éternelle bienfaitrice selon l'inspiration des engrenages et sous la haute direction du Dr Hugo Z. Hackenbush. Groucho qui interprète le rôle du grand vétérinaire, mène ce *crescendo* selon un mouvement uniformément accéléré d'une inoubliable sûreté chorégraphique.

> Dans la comédie musicale *Cocoanuts*, les Marx soupçonnés de vol, jettent immédiatement leur accusateur par terre, pour ne pas perdre la face. Quand celui-ci se relève, il s'aperçoit qu'il a perdu sa chemise. Alors commence une danse continue, qui se déroule sans un soupir. Immédiatement les Marx installent l'homme au milieu de la scène. Groucho trace sur le maillot de corps du plaignant un rond noir. « *C'est là que la chemise a été vue en dernier* ». Soudain, toujours sans prévenir, les Marx s'improvisent tailleurs et chemisiers. Chico prend les mesures : « *Col étroit, bras : long, 29 et demi de large. 18 d'épaule à épaule* ». L'homme est secoué, renversé, mis la tête en bas, pour les mesures du pantalon. « *Revenez vendredi pour l'essayage. Et prenez soin de vous. Dans l'intervalle je prescris un régime de bouillie et de thé. Et surtout ne mangez pas de viande rouge.* » La scène se termine sur l'air de Carmen : « *He los' his shirt, he los' his shirt, et caetera...* »
>
> Toujours dans *Cocoanuts*, Harpo rentrant dans le bureau de Groucho Directeur d'une Agence Immobilière, commence par boire l'encre et par cracher sur le bureau, devant Groucho interdit : « *Mais cher Monsieur* ! » Puis il prend les papiers et les met en morceaux. Il s'attaque ensuite au courrier et aux classeurs. Harpo en pleine extase s'acharne. Avec un profond sentiment de camaraderie, Groucho tente de l'aider. Il lui passe le courrier que Harpo déchire toujours passionnément.
>
> — *Dommage que le courrier de l'après-midi ne soit pas encore arrivé, ajoute Groucho.*

Scandale identique devant les douaniers de *Monkey Business*. Harpo prend les papiers officiels en gerbe et les lance en l'air, où ils volent comme la laine et les cahiers déchirés de *Zéro de conduite*. Harpo en plein délire, apostille à tort et à travers, des deux mains, déclenchant un tampon dateur avec les pieds. Pour finir, il frappe même le crâne chauve d'un employé aux armes de la douane. Avec la même furie, il massacrera dans *Duck Soup*, un poste de T.S.F. qu'il s'obstine à prendre pour un coffre-fort mélodieux. Le plus beau saccage jamais entrepris par les Marx

Brothers sera toujours celui du spectacle lyrique de *Une Nuit à l'Opéra,* où les frères, se balançant au bout de filins, changent les décors avec une exactitude de métronome. Le ténor Henri II continue à chanter impertubablement, mais dans une rue, puis sur un pont de cuirassé. Et la solennité de l'opéra succombe sous cette succession de décors imprévisibles.



Les Dupeurs affrontent le Parti Ridicule des milliardaires et des honoris causa. Dans *Un Jour aux courses,* Mrs. Upjohn (Margaret Dumont) accompagnée de son médecin particulier, le Dr Steinberg, est livrée aux thérapeutiques originales du Dr Hackenbush et de ses collègues. Mrs. Upjohn sortira de leurs mains, non seulement effrayée et guérie, mais les souliers cirés, les ongles taillés et rasée de frais. Quand les soupçons du Dr Steinberg deviennent gênant, Groucho décide : « *Boys, we gotta sterilize some more!* ». Et, tournant en rond, les frères essuient leurs mains sur les pans de leurs blouses.

4. CINEMA DELL'ARTE

Par l'outrance des costumes, des trucs, des gestes et du langage, par les traditions spectaculaires dont ils sont issus, les Marx Brothers sont des clowns. De nombreuses tournures et ambiances, les poursuites sauvages, les manières effrontées de faire de l'œil aux dames, l'utilisation des pantomimes et du dialecte proviennent directement du plus populaire des music-hall. Les moustaches peintes de Groucho sont à peine moins stylisées que les bouches bariolées des Augustes. Mais cette franchise de trait permet l'affirmation de types accusés, dont le développement devient passionnant. De film en film les Marx vivent selon le rituel. Des conventions strictes, des caractères stéréotypés, des costumes invariables marquent leurs personnages. Et autour d'eux quelques silhouettes et postures traditionnelles définissent étroitement le jeu de sept ou huit personnages. Cette précision liturgique est la définition même de la comédie italienne, de la *comedia dell' Arte* dont les Marx Brothers introduisent la technique et les qualités profondes dans le cinéma.

En dehors de la comédie italienne, la critique sociale et les activités frondeuses sont vite devenues étude de mœurs et de caractères. Chez Molière, les personnages tarés, même les plus cachotiers déballent inconsciemment leurs propriétés. M. Jourdain fait l'âne comme ses vers et proses, sans le savoir, et les spectateurs sont toujours les premiers à deviner que *Tartuffe* finira mal. Chez Lesage, l'immoralité est générale, et l'auteur au-dessus de ça. La pièce surplombe sans difficulté tout son joli monde. Avec les Marx, au contraire, la critique sociale demeure un travail honorable, un sport qui se joue devant nos yeux, suppose des camps opposés, et des règles, comme le rugby. Ce rituel marxien est exactement celui de la Comedia : l'immortel dialogue des dupeurs et des dupés (1).

L'échiquier paré, il ne reste plus qu'à jouer dans les règles. *Comedia dell arte* veut dire *comedie du métier*, du *savoir faire*. Le canevas de l'action est affiché derrière le décor. Entrent alors dans le jeu, à la fois, des parties imposées, des passages appris par cœur, dialogue, scènes, tirades passe-partout (telle que la déclaration de l'amoureux à Isabelle), des lazzis traditionnels, des chants, des acrobaties et des mimiques. L'adresse et le sens de l'improvisation doit relier ces richesses éparses en un style qui n'a pas d'équivalent. Des années de tournées, de jeux retaillés tous les soirs sur les préjugés et les poossibilités d'un public chaque fois différent, ont permis aux Marx d'apporter cette expérience au Cinéma.

LA COMEDIE ET LES COMEDIENS SANS PARADOXE

Sans que leur qualité d'interprète soit mise en cause, le plus grand nombre des comédiens sont des artistes de *représentation*, d'*imitation*, qui savent mimer à la perfection l'amour, la jeunesse, l'héroïsme, et qui passent leur vie à représenter sur scène ou sur l'écran des actes qui pourraient exister sans eux. Ils n'ont pas à ressentir les sentiments qu'ils expriment, au contraire. Ils sont en cela en accord avec les comédiens les plus réputés de leur époque. Jouvet affirmait qu'un « bon comédien ne doit pas exprimer les sentiments qu'il éprouve, mais ceux qu'il n'éprouve pas ».

Les Marx Brothers sont au contraire des comédiens de *conviction*, tout au service de ce qu'ils ressentent et entreprennent. Avant de devenir systématique la hargne de

(1) Tous les personnages de la comédie italienne appartiennent forcément à l'un de ces deux camps. Chez les DUPES on trouve : *le parti ridicule* des vieillards, des avares, des grincheux, des vicieux et des docteurs pédants, ainsi que le *parti grave* des damoiseaux énamourés et des amoureuses candides.

Du côté des DUPEURS : les *ZANNI*, les valets fourbes, rusés, bravaches, couards, entreprenants en paroles ou par hasard, capables de toutes les roueries et de toutes les éloquences, incarnant à eux seuls tous les individus de la société. Dans la longue vie de la Comedia dell'Arte, selon l'époque et les dialectes, ils ont eu pour noms : Trivelin, Flautin, Mezzetin, Pasquariel, Pasquin, Marfirio, Pierrot, Arlequin, Zanni ou Colombine. L'Arlequin est le meneur de jeu autour de qui la scène s'ordonne, et qui sait la régler d'un mot. Dans cette galerie bien habitée on n'attendait plus que Groucho, Chico et Harpo Marx.



Le Capitaine Spaulding explose brusquement d'une façon absolument imprévisible : « *Ah! Vous n'avez pas cru bon de noter? Vous avez simplement omis le corps de la lettre?* ». (*Monkey Business*).

Groucho était chaque fois motivée. Harpo ne parle pas plus qu'il n'en est capable. De ce travail sans fétiche et sans simulation naît une qualité nouvelle, rarissime, de spectacle et d'interprétation cinématographique.

Plusieurs scénaristes, dialoguistes et poètes se sont penchés sur les différents films des Marx Brothers : S. J. Perelman, Bert Kalmas, Morrie Ryskind (auteur de *My Man Godfrey*), Georges S. Kaufman (auteur de *Vous ne l'emporterez pas avec vous*). Les Marx n'ont pas pour cela varié d'un souffle. Tout le travail de ces auteurs n'a fait qu'apporter de l'eau à leur moulin. Pleins d'eux-mêmes, les trois frères ont retenus dans ce qu'on leur proposait ce qui renforçait leur apparition. Un comédien, dans son personnage d'occasion met toute son intelligence à imiter, à comprendre, à simuler le comportement d'un personnage. Plus le travesti est cohérent, plus le travail est remarquable. Les Marx n'ont jamais accepté de semblables rôles de confection. Ils les ont exigés fabriqués *sur mesure*, et puisant directement dans *l'humeur fondamentale* des personnages. Leur interprétation a pu ainsi, atteindre un naturel inaccessible aux acteurs de simulation. La façon dont se posent, se balancent, se dandinent les frères Marx est chaque fois l'analyse spectrale de leurs personnages. Avec eux, comme avec quelques rares comédiens de l'écran, l'interprétation trouve sa plus forte acception : un *art des rapports de la motricité et de la conscience*.

Pour développer de semblables aptitudes, il a fallu que les Marx naissent d'une famille de comédiens, et qu'un long apprentissage leur permette d'atteindre ces qualités d'interprétation. Une fille de général, un neveu de grand industriel se découvrant la vocation à l'âge du premier smoking n'ont aucune chance dans un tel steaple.

D'autre part, il a fallu, que habités par leurs personnages, les Marx en enrichissent constamment le fond par la réflexion et l'observation, tout en accroissant leur aptitude à l'improvisation. Groucho a réellement l'esprit rapide, efficace et

exercé de son personnage. Il fait merveille à la Radio et à la Télévision, surclassant facilement tous les autres beaux parleurs : Ralph Edwards, Jan Murray et Loey Adams. Chez les Marx les personnages ne valent que par le sang, le souffle des interprètes et la perfection de l'exécution. Les caractères n'ont pas à être expliqués en termes psychologiques. Ils ne valent que dans la mesure où le travail et le *numéro* étant réussis, l'équilibre est sauvé. Le personnage ne se confond jamais avec l'action, il est *action*. Cette valeur acrobatique du déroulement dépouille irrévocablement le fil spectaculaire de tout réalisme. A propos de son scénario de *La Coquille et le Clergyman*. Artaud a rêvé à une semblable psychologie « dévorée par des actes ». Les Marx sont parmi les rares interprètes capables de nous donner en prise de vue directe un *temps proprement cinématographique*, ayant la plénitude d'un strip tease, et mille fois plus riche.

LA REGLE DU JEU

A l'apparition des Marx, le spectateur informé connaît tout des principaux caractères du personnage. Aussi aucune prise de contact n'est nécessaire. Le triste labeur d'exposition est inutile. Tout de suite *les dupeurs* et *le parti ridicule* s'affrontent.Le jeu peut tout de suite gagner les hauteurs de la *variation*. Pour l'acteur, le personnage est un moule. La convention ne doit pas engendrer la monotonie, elle impose seulement une perfection totale d'interprétation et d'invention. Quant au spectateur, connaissant les personnages, il peut goûter le jeu, l'originalité, l'opportunité des mouvements et des trouvailles *en connaisseur* et non en découvreur d'histoire plus ou moins attentif. En trouvant de nouveaux aspects aux personnages, de nouveaux talents aux interprètes, il juge exclusivement de la qualité des variations, de la qualité du travail et de l'art.

Tous les réalisateurs des films des frères Marx ne sont pas brillants, et certaines œuvres sont mal ficelées. Mais les Marx n'en ont pas moins, dans ces œuvres peu soignées, saisi un des grands mystères du Cinéma et su le communiquer. Il est vain de rêver à ce que seraient les films des Marx s'ils étaient réalisés par Bunuel ou même par Sam Wood.

L'AVENIR VU DU HAUT DES MARX

En matière de spectacle et de dramaturgie, il existe peu de recettes de renouvellement des techniques et des appétits. L'histoire du théâtre tendrait même à prouver que ce sont toujours les mêmes. De Jacques Copeau à Ghelderode la farce, la comédie italienne, ont encore il y a peu d'années donné au théâtre un peu de force nouvelle.

Au Cinéma, les Marx, seuls mainteneurs de cette tradition, nous la proposent palpable, naturelle comme aucun théoricien du théâtre n'a su la restituer. Il ne reste plus qu'à utiliser ces leçons.

Les Marx nous rappellent la valeur spectaculaire du mouvement, de la vivacité, de la « prontezza ». Leurs virtuosités, verbale et corporelle, sont indissociables. Leurs caricatures acrobatiques de la vie englobent le son et l'image avec une puissance d'accélération et d'entraînement qui appartient plus couramment au dessin animé.

Comment ne pas remarquer l'importance et l'urgence d'un retour à ces modes de jeux libres et convaincus qui étaient ceux du théâtre de tréteaux et de la *comedia dell'arte*, et qui pourraient donner peut-être un style à la Télévision (1).

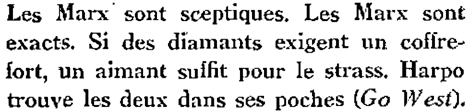
Les Marx nous donnent une belle leçon d'agressivité, à une époque où l'on n'ose

---

(1) L'art autonome qu'attend la Télévision ne sera sûrement pas un *art de l'image*. Le petit écran sert mal l'image en mouvement. Et même ce problème résolu par la projection, la Télévision, mode d'expression *directe*, demeure un tremplin unique pour toutes les formes spectaculaires du témoignage et de l'éloquence. La télévision se promet de réveiller des arts perdus depuis la fin du moyen âge et que les Marx ressuscitent sans y penser : toutes les formes fixes et pratiques de la conviction, du lyrisme persuasif, joué à main nue par les jongleurs, acrobates, bonimenteurs et autres chantres et arrangeurs de foule.






Les Marx sont sceptiques. Les Marx sont exacts. Si des diamants exigent un coffre-fort, un aimant suffit pour le strass. Harpo trouve les deux dans ses poches (*Go West*).

Go West : Acte 0, Scène 0 : « Un de ces matins de Bagdad où les voleurs lient connaissance et, avant de courir la chance nouvelle, se racontent leur vie », Giraudoux (*La Folle de Chaillot*).

plus injurier un archevêque sans se retrancher derrière Shakespeare ou Marlowe. Les jurons éclatants d'Homère, ou du Tarass Boulba, apparaissent comme le comble du déplacé chez Céline. Toute dénonciation de la méchanceté, de la sottise, du mensonge social ne peut plus employer les voies directes de la farce et de l'actualité, mais doit prendre l'air abstrait des manifestes et maximes, ou se jouer en costume du XIIIe siècle. Le relief, la verdeur, la truculence sont tombés dans les filets de la politesse, de la galanterie et de la sensiblerie.

Pourtant, il ne faut pas espérer déchirer les faux semblants et illuminer les impostures avec de tendres aquarelles. On ne peut être bouffon à moitié. Michel de Ghelderode, dont l'art explosif ne dédaigne pas le blasphème a bien affirmé une semblable position dans *L'Ecole des Bouffons* : « *Le secret de notre art, du grand art, de tout art qui veut durer, c'est la cruauté.* » L'honneur des Marx est d'avoir dispensé un enseignement sans complaisance, et cela dans un genre apparemment peu habitué à de telles entreprises : la comédie musicale suave et américaine.

LA SCENE DE LA LETTRE *D'ANIMAL CRACKERS*

Comme *Véronique*, *Pélléas et Mélisande* et bien d'autres opéras ou tragédies, *Animal Crackers* a sa « scène de la lettre ». Ce passage est un admirable exemple des impulsions et des automatismes qui dirigent l'expression verbale et corporelle de Groucho.

Le Maître d'Hôtel. — La Police est ici.

Mrs Rittenhouse. — Oh ! La Police. Faites entrer.

Capitaine Spaulding (immobile de colère). — Ah ! c'est donc là le jeu que vous jouez. Eh bien! vous ne pourrez pas me faire enfermer.

Mrs Rittenhouse. — Mais Capitaine... !

Spaulding. — Non non, vous parlerez au procureur. Jamison...

Jamison. — Oui Monsieur...

Spaulding. — Prenez une lettre pour mon avocat. Je vais vous jouer un tour de ma façon. Ou deux. Ou trois.

Mrs Rittenhouse. — Oh Capitaine !

Spaulding. — Je vous montrerai un tour de ma façon, ou trois ! Envoyez chercher la Police ! Jamison prenez une lettre pour mon avocat. Ah ! vous envoyez chercher la Police. Eh ! dites donc prenez une lettre pour mon avocat.

Jamison. — Je la prends.

Spaulding. — Bon! Eh bien! lisez-moi ce que vous avez pris.

Pas de réponse.

Spaulding, dictant. — Honorable Charles H. Hungerdunger... au bon soin de Hungerdunger Hungerdunger Hungerdunger Hungerdunger et Mac Cormick, point virgule.

Jamison. — Comment épelez-vous point virgule ?

Spaulding. — D'accord mettons virgule. (*Dictant.*) Chère Elsie, non laissez tomber Elsie.

Jamison. — Voulez-vous que je gratte Elsie ?

Spaulding. — Ma fois si ce genre de chose vous amuse, je n'y vois aucun inconvénient. De toute façon vos affaires privées ne me regardent pas Jamison. Commencez comme ça. Recommençons tout depuis le début... Honorable Charles H. Hungerdunger, au bon soin de Hungerdunger (*il gromelle indistinctement*) Messieurs. Point d'interrogation. Heuuuuuuu...

Jamison. — Dois-je mettre heueueuue dans la lettre ?

Spaulding. — Non, mettez-le dans une enveloppe. Maintenant... en rep. votre, la cinquième dem. de tendre et demander de répondre, entre parenthèses, que nous avons exploré le terrain très prudemment et que nous croyons, c.a.d. que nous constatons, e.g. au lieu que en dépit de toutes nos mesures de prudence qui ont été impliquées t.s. v.p. nous croyons qu'il est à peine nécessaire que vous continuyez, à moins que nous recevions un ipso facto qui ne soit pas négligeable à ce *moment, quota, quote et côte.* Espérant que la présente vous trouvera, je vous prie de rester.

Jamison. — Espérant que la présente vous trouvera où ?

Spaulding. — Qu'il s'en occupe lui-même. C'est son affaire. Ne soyez pas si curieux Jamison, sale cafard. Espérant que la présente vous trouvera, je vous prie de rester, du 9 juin, cordialement votre. Considération distinguée. C'est tout Jamison.

(*Sa colère le reprend*). Je vous montrerai jusqu'où je descends. Envoyer chercher la Police ! Maintenant lisez-moi la lettre.

Jamison lisant. — Honorable Charles H. Hungerdunger...

Spaulding. — Hungerdunger...

Ensemble : Hunga... Hunga;

Spaulding. — C'est ça Hungerdunger.

Jamison. — Au bon soin de Hungerdunger Hungerdunger Hungerdunger et Mac Cormick.

Spaulding. — Vous avez oublié un Hungerdunger et de plus c'était le plus important. Ah ! vous pensiez pouvoir me le faire sauter. Hein ! D'accord, laissez-le et mettez-le sous un essuie-glace. Voilà ce que vous allez faire Jamison. Je vous le dis. Mettez trois essuie-glace et un seul Hungerdunger. De toute façon ils ne seront pas tous là quand la lettre arrivera.

Jamison lisant. — Hungerdunger, Hungerdunger, Hungerdunger et Mac Cormick...

Spaulding. — ...et Mac Cormick...

Jamison lisant. — Chère Elsie, gratté...

Spaulding. — Ça n'ira pas Jamison. Ça ne passera pas la poste la façon dont vous écrivez cette lettre. De la façon dont vous l'écrivez c'est Mac Cormick qui gratte Elsie. Vous feriez mieux de faire le contraire et de vous arranger pour que ce soit Elsie qui gratte Mac Cormick. Vous devriez aussi changer Mac Cormick de place Jamison et voir ce que vous pouvez faire pour moi.

Jamison. — (*continuant de lire*) Messieurs. Point d'interrogation.



Lawrence d'Arabie a pu se demander : « *...si toutes les réputations étaient fondées, comme la mienne, sur la fraude.* » Imposteurs nés, les Marx ne prennent la peine d'être sincères que devant quelques valeurs choisies. Dans *Monkey Business,* ils vont tour à tour et côte à côte essayer de faire croire à la douane qu'ils sont Maurice Chevalier. Il ne s'agit que de la douane et de Maurice Chevalier.

Spaulding. — Messieurs. Point d'interrogation... Mettez-le sur l'antépénultieme et pas sur la diphtongue. Vous avez besoin d'épousseter un peu votre Grec, Jamison. Trouvez un Grec, et brossez-le.

Jamison. — En re votre de la cinquième dem.

Spaulding. — Je vois.

Jamison. — Vous avez dit ici un tas de chose que je n'ai pas trouvé importantes. Je ne les ai pas notées.

Spaulding explose en silence. Il essaye de frapper Jamison avec sa canne et manque de tomber. Mrs Rittenhouse le rattrape.

Mrs Rittenhouse. — Oh ! Capitaine. Dieu Tout Puissant. Oh Mon...

Spaulding. — Ah ! Vous n'avez pas cru bon de noter. Vous avez simplement omis le corps de la lettre. Rien que ça. Vous avez simplement omis le corps de la lettre. Rien que ça. Votre raison n'est pas bonne. Très bien envoyez la lettre comme ça, et dites que le corps suit...

Jamison. — Voulez-vous le corps entre parenthèses.

Spaulding. — Non, il n'arrivera jamais entre parenthèse. Mettez-le dans une boîte et étiquetez fragile.

Jamison. — Etiqueter quoi?

Spaulding. — Fragile, F.R.A.G... cherchez donc Jamison, c'est dans le dictionnaire. Regardez à Fragile. Regardez sous la table si vous ne l'y trouvez pas.

Jamison. — Quota, quote et quote...

Spaulding. — Ça fait trois côt...

Jamison. — Oui Monsieur.

Spaulding. — Ajoutez un Côt et ça fera une poule d'Albanie.

Jamison. — Considération distinguée.

Spaulding. — Considération distinguée. Voilà une jolie lettre Jamison. C'est une épopée. C'est vraiment chouette. Maintenant vous allez m'en faire deux copies au carbone et mettre l'original au panier. Et quand vous aurez fini avec ça, mettez-y aussi les copies au carbone. Envoyez seulement un timbre par avion. C'est tout. Vous pouvez partir Jamison. Je peux partir aussi.

Un art de secouer et de vendre la salade

En puisant dans les traditions les plus irrationnelles du vaudeville et de l'absurde anglo-saxon, les Marx Brothers ont su prolonger dans le monde du cinéma sonore, les grands chahuts de Mack Sennett, des « two reels », de tout l'âge d'or du comique de Cinéma.

La valeur de l'absurde ne réside pas dans l'intensité des rires provoqués, mais dans la représentation poétique et personnelle que les créateurs savent nous en donner. Aucune insurrection comique n'a eu autant de naturel que celle des Marx Brothers. On s'en aperçoit d'autant plus aujourd'hui, que leurs films restent sans postérité, et que seuls, quelques tâcherons de l'absurde essayent de les remplacer. Le comique d'équipe n'a été continué que par les Ritz Brothers, imitateurs grimaciers et contemporains des Marx, et par les toujours actuels Three Scrooges, infects rabacheurs monocordes. D'ailleurs, les erreurs d'optique et les enthousiasmes inconsidérés provoqués par *Hellzappopin* prouveraient presque que l'on a perdu jusqu'au sens des qualités burlesques. On a trouvé dans les explosions sauvages, et le pirrandellisme de pacotille de cette œuvrette une « métaphysique du spectacle », alors que son déchaînement ne constitue pas une « physique », ni même une « mécanique » du spectacle, mais seulement une collection d'excentricités, comme en accomplissent les enfants mal élevés, quand ils font les imbéciles devant leurs petits camarades (1).

On ne peut faire le Cinéma, en en détruisant perpétuellement les principes d'existence. Les Marx nous entraînent aux antipodes de ces enfantillages dans une scène comme celle de *Une nuit à l'Opéra*, où Harpo, les yeux concupiscents s'introduit par les hublots, dans une cabine où dorment quatre frères aviateurs célèbres, barbus, et couchés côte à côte, dans un même lit, comme les filles de l'ogre. Harpo s'approche du premier, sans bruit, ciseaux levés, prêt à saisir la barbe pour la couper. Mais de celle-ci, légèrement soulevée s'échappe un stupéfiant papillon blanc, si beau, que Harpo choisit de le suivre, à travers le hublot, puis dans le vide. Aujourd'hui, le burlesque, privé de semblables apparitions, se complait dans les entrées coq-à-l'âne du « crazy-show ». Et il n'y a plus rien à en dire.

(1) A l'apparition des Marx tout dégringole de soi-même. Avec Olsen et Johnson, nous devons assister au travail et à l'application des plus grossières recettes. Et cette élaboration *visible* interdit justement l'apparition de l'absurde. Le désordre de l'opérateur, mélangeant ses bobines demeure un simple désordre d'étagère ; la folie du scénario un travail appliqué et immotivé dont il faut suivre les efforts créatifs. Certains passages visent à l'absurde le plus total : comme ce personnage qui poursuit un poulet plumé glissant sur un fil de fer avec un filet à papillons. Mais cette image de la folie correspond exactement à l'idée que se font les imbéciles et les dessinateurs humoristes peu doués d'un asile de fous.



Soumis au questionnaire, l'interlocuteur se trouve dans l'impossibilité de se prendre pour la Princesse de Clèves. Alleluia. (*Monkey Business.*)

ACHTUNG WELTANSCHAUUNG

L'inhumanité fondamentale des frères Marx n'est qu'une apparence superficielle. Ce ne sont pas des « veaux lunaires », encore moins des « licornes » mais des êtres normaux saisis dans leurs bons moments. Mais pour les comprendre, il faut encore savoir qu'il existe d'innombrables façons humaines d'être inhumain, et de non moins façons inhumaines d'être humain. Les attitudes cavalières de Harpo, cassant la vaisselle, poursuivant les filles ne sont pas de Sirius, mais de n'importe quel adjudant envahisseur, loin de sa métropole : à Pnom Penh, Oradour ou Mayence. C'est là vérité pour les enfants des écoles. Quand on sait la férocité qu'il faut déployer pour devenir un poète considéré ou seulement un médecin notoire, on se demande comment certains spectateurs civilisés parviennent encore à faire les étonnés.

Les folies des Marx pourraient n'être qu'une insurrection poétique, les mufleries de Groucho correspondre à des maux d'estomac. Mais si l'on voit attentivement ou passionnément trois de leurs films, il faut bien se rendre à l'évidence : leurs insolences et destructions sont toujours fidèlement partiales. Les Marx forment un parti qui travaille contre l'autre. Chacune de leurs attitudes sont des réactions contre des états de faits et non pas des gestes inconsidérés et désordonnés. Des us et coutumes marxiennes se dégagent les constantes, les proportions d'une morale cohérente, proche des violences surréalistes et de l'esprit de révolution le plus franc. Les Marx Brothers possèdent un objectif, qui correspond à un faisceau de jugements, à une *morale* qui vérifie leurs faits et gestes.

Toute la valeur de cette artillerie anarchique réside avant tout dans son *exactitude.* Remarques, axiomes, faux proverbes correspondent à des constatations, des jugements sur la vie et sur les êtres. L'impertinence n'exclut pas la pertinence. La muflerie, l'irrespect des Marx leur permet de taper juste, vite et impunément. A la faveur de chaque film, les Marx explorent un monde déterminé : les universités américaines dans *Horse Feathers*, le turf dans *Un jour aux courses*, un Reichtag en folie dans *Duck Soup*, un retour de forêt vierge dans *Animal Crackers*, le joli métier d'agent immobilier dans *Cocoanuts*. Cela se passe dans le très grand monde et ne manque ni de réceptions, ni de banquets. Il n'y a pas de canaillerie sociale, politique, économique auxquelles Groucho n'ait pas dédié un petit discours. Seules les questions religieuses sont demeurées à l'écart. Envenimées par définition, elles peuvent supporter les piques d'un Chaplin, mais le face à face avec les Marx est impossible.

SCEPTIQUE ET EXACT

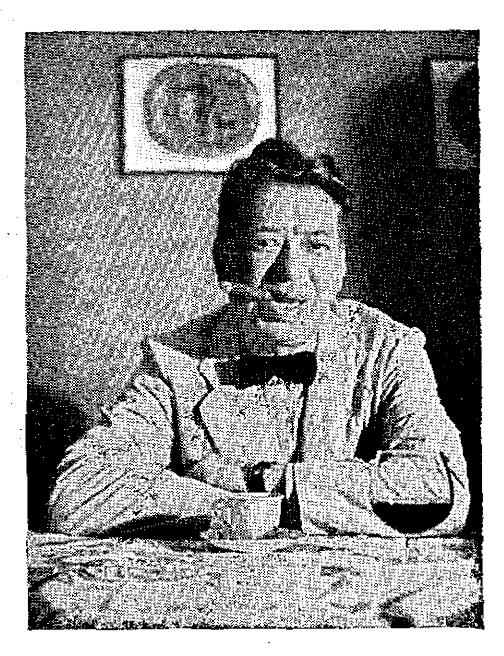
On ne peut accuser les Marx Brothers de falsifier la vie. Ils ignorent tout des jeux de l'irréalité, des idées préconçues, et des restrictions mentales. Aucune contradiction ne subsiste, entre leur attitude publique et leur for intérieur. Dans la pureté des appétits impunis ils montrent la vie telle qu'elle est. Etant de la bonne race des gens qui posent des questions, les Marx ne se laissent imposer aucun respect, aucune croyance. Ce sont des sceptiques modèles, pour lesquels n'existe que ce qui tombe sous les sens. Avec eux, un chat est un chat, une pierre est une pierre, un ministre et un millionnaire qu'un ministre, qu'un millionnaire. Si le grand marchand de tableaux d'*Animal Crackers* a débuté comme marchand de poissons, le détail n'échappe pas aux Marx. Dans la conversation, les mots eux-mêmes sont pris au mot.

— Coupe ! dit un joueur de carte à Harpo.
Et celui-ci sortant une hache de sa gabardine, coupe le jeu en deux.

Dans *Monkey Business*, le hasard d'une poursuite oblige Chico et Harpo à se déguiser en coiffeurs, et à raser la moustache d'un officier, ce qui n'est pas facile pour des barbiers débutants.

(*Suite p.* 58.)

Herman G. Weinberg



Notre correspondant Herman G. Weinberg dans l'exercice de ses fonctions.

LETTRE DE NEW-YORK

LES FILMS FRANÇAIS ET LA CENSURE AMERICAINE

Après une longue période où le film français était pratiquement moribond à New-York, voilà soudain qu'il donne quelques signes précis de résurrection. *Le Blé en Herbe* a dépassé son troisième mois d'exclusivité et *Le Salaire de la Peur* ainsi que *La Fête à Henriette* prennent le même chemin. Tous trois ont eu une critique enthousiaste et ont immédiatement « marché » auprès du public. Les critiques, cependant, ont tous souligné le fait que quarante-cinq minutes environ ont été coupées dans le film de Clouzot, rendant, pour le moins, plutôt vagues certaines parties et notamment les relations entre les personnages interprétés par Yves Montand, Fosco Lulli et Charles Vanel. Idem pour l'Allemand : personne ne pourrait dire qui il est précisément. Et il y a encore une autre question que personne n'a posée, ni ici, ni en France, et que je pose sans toutefois en connaître la réponse : est-il réellement possible qu'une grosse société américaine de pétrole — fameuse par ses moyens comme sont supposées être toutes les grandes entreprises industrielles américaines — n'ait pas en réserve une quantité suffisante de nitroglycérine pour combattre un incendie et risque toute son existence sur le fait que oui ou non un camion chargé d'explosif arrivera à temps voulu au puits qui flambe après avoir couvert une distance de plusieurs centaines de kilomètres sur des routes presque impraticables.

En ce qui concerne les autres films français ici en ce moment : le muet et très Stendhalien *Rideau Cramoisi* d'Astruc va sortir avec un commentaire anglais

(combien étrangement différente des *Amants de Vérone* apparaît dans ce film l'exquise Anouk Aimée) ; *A nous la liberté* de René Clair repasse avec un grand succès. *Le Blé en Herbe* interdit dans le Maryland et en Pensylvanie, sera examiné par la Cour Suprême, la plus haute instance américaine, ayant été jugé « obscène » par ces deux Etats. On espère que ce cas procurera l'occasion type pour abolir la précensure des films par les Etats, un test similaire n'ayant pu malheureusement réussir à propos de *La Ronde*. Autres films momentanément stoppés par la douane américaine : *Adorables créatures* et *Domenica* et, au moment où j'écris, *La Neige était sale*, qui semble n'avoir pas encore reçu en France son visa d'exportation. *Trois Femmes* a été tellement sévèrement coupé par les censeurs new-yorkais que sa sortie a été remise indéfiniment. *Si Versailles m'était conté* fût également momentanément interdit à cause d'une scène de nu, mais est sorti depuis (sans la nudité je suppose). *La Rage au corps* a franchi l'obstacle grâce à quatre ou cinq coupures et chacun se demande ce qu'il va arriver au sketch de Martine Carol dans *Secrets d'Alcôve*. Je me suis laissé dire également que la version, doublée en anglais, de *Lucrèce Borgia* à l'usage des Américains pourrait être vue non seulement en compagnie de sa mère, mais également de sa grand-mère. Ainsi va l'éternelle bataille entre les films français et les censeurs américains...

LA GUERRE ET LA PAIX

Une autre bataille se déroule au sujet de la mise en film de la grande fresque napoléonienne de Tolstoï, *La Guerre et la Paix*, qui jusqu'à maintenant apporte plus la guerre que la paix. Pas moins de trois compagnies ont annoncé leur intention de filmer ce roman (Paramount-Ponti-Di Laurentiis, Michael Todd et David Selznick) pendant qu'une quatrième — la M.G.M. — annonce qu'aucune d'elles ne pourra intituler son film *La Guerre et la Paix*, en Amérique, car elle a déjà fait enregistrer le titre à la Motion Picture Association, ayant également des intentions sur ce sujet. C'est probablement la première fois dans l'histoire du cinéma que quatre compagnies



Une carte postale de notre ami Weinberg : « La trilogie de Pagnol » vue par Broadway.

majeures ont simultanément l'intention de tourner le même film. Bon vieux Tolstoï ! Même face à la popularité d'une Gina Lollobrigida, d'une Marilyn Monroë, d'une Martine Carol, etc..., Tolstoï, de tous est encore la plus grosse vedette de l'univers cinématographique actuel. La situation ne va pas sans quelque aspect d'opéra-bouffe. A la fois Michael Todd et Paramount-Ponti-Di Laurentiis proclament qu'ils ont le droit exclusif d'utiliser l'armée yougoslave pour filmer les scènes de bataille ; et tous les deux proclament également qu'ils détiennent cette autorisation du Maréchal Tito lui-même. Le communiqué actuel de la bataille pourrait s'établir ainsi :

Michael Todd : Autorisation de Tito d'utiliser l'armée yougoslave. Doit être filmé en Todd-AO, nouveau procédé d'écran large, sous la direction de Fred Zinnemann et sur une adaptation de Robert E. Sherwood. Interprètes : Laurence Olivier, Spencer Tracy et Audrey Hepburn. (Tournage en couleur en Yougoslavie).

Paramount-Ponti-Di Laurentiis : Autorisation de Tito d'utiliser l'armée youglo-slave. Doit être tourné en vistavision, sous la direction de King Vidor et sur une adaptation de Jean Aurenche, Pierre Bost, Sergio Amédée, Enio de Comencini, Ivo Pirelli et R. C. Sherrif. Interprètes : Audrey Hepburn et Gregory Peck. (Tournage en couleur en Yougoslavie, Finlande, Italie et Espagne).

David Selznick : Possède une adaptation de Ben Hecht, mais n'a prévu encore ni réalisateur, ni interprètes. Il est possible qu'il joigne ses forces à celles de la M.G.M.

M.G.M. : Contrôle en Amérique les droits sur le titre *La Guerre et la Paix.*

A cela il faut ajouter que le producteur Boris Morros négocie pour obtenir le droit de porter à l'écran *La Guerre et la Paix*, non pas le roman, mais l'opéra de Prokofieff basé sur le roman et dont une version révisée par Prokofieff en 1953 a été créée en mars à Léningrad au Maly Theatre. On annonce aussi que les Russes se prépareraient à filmer *La Guerre et la Paix... et qui plus* qu'eux en aurait le droit ? (1).

Tout cela est à mourir de rire, non ? D'autant plus qu'un pareil projet avait déjà été prêté à Sir Alexander Korda, Orson Welles et même Joseph Ermodieff.

REPRISES ET CINERAMA

Quoi d'autre ? Le prodigieux succès de Garbo dans la reprise de *La Dame aux Camélias*, à rapprocher de la reprise de *La Reine Christine* à Paris. Hélas pas de reprise ici des *Temps Modernes* de Chaplin comme en Europe. (La raison en est bien sûr purement politique « *cutting off one's nose to spite one's face* » à supposer qu'il y eut jamais pareille situation). Il y a aussi *Cinerama Holiday*, le second spectacle du Cinerama qui est ni meilleur ni moins bon que le premier et dont la première, la deuxième et la troisième parties se présentent comme si elles avaient été respectivement financées par les Chambres de commerce de Suisse, France et Etats-Unis. Peut-être quand Abel Gance nous montrera sa polyvision, avec son *Crépuscule des Fées* nous l'espérons, arriverons-nous à la fusion idéale de la forme et du contenu dans une nouvelle technique de l'écran.

OH, MARILYN !

Comment terminer sans signaler que Marilyn Monroe, fatiguée de jouer des comédies musicales superficielles à la Fox, a annoncé la formation de sa propre et indépendante compagnie de production, la *Marilyn Monroe Production*, et désire jouer Grushenkz dans *Les Frères Karamazov* de Dostoievski. Béni soit son petit cœur et espérons que le Seigneur permette que cela arrive !

Herman G. WEINBERG.

(1) Serge Youtkevitch, actuellement en France, nous a dit que ce projet était des plus incertains. (N.D.L.R.)

PETIT JOURNAL INTIME DU CINÉMA

par Henri Agel, Claude Chabrol, Dolmancé, Robert Lachenay et François Truffaut

8 Avril

On peut ne pas être critique patenté et avoir des idées sur le cinéma. La preuve, vous la trouverez dans cette publicité parue dans *FRANCE-SOIR* du 7 avril : « *Ce qu'ils pensent du NAPOLEON de Sacha Guitry :*

— C'est un très beau film. *Général Kœnig.*

— C'est un film très beau, très noble. *André Cornu, ancien sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts.*

— Je veux simplement vous dire combien j'ai été heureux du beau succès que vous venez de remporter et de l'hommage unanime qui vient de vous être rendu. Georges Bonnet, *ambassadeur de France.*

— Personne ne doute de l'intelligence et du tact dont vous faites preuve dans la reconstitution de cette prodigieuse figure... Je vous exprime ma gratitude pour la vive sensation d'art éprouvée grâce à vous. *Pierre Paul, Conservateur honoraire de la Bibliothèque du Ministère de la Guerre.*

— Comme l'ensemble paraît court. On en voudrait encore. Vos amis se réjouissent pour vous, et vos ennemis doivent se sentir bien gênés. *Max de Rieux, Directeur de la mise en scène de l'Opéra.*

— Comment vous remercier pour l'inoubliable soirée d'hier ? *André Gavoty.*

— O historiens, ô mes confrères, ô mes amis, je vous en prie, n'essayez pas de « relever les erreurs » de *Napoléon !* Pensez-y : s'il était vrai que le ridicule tuât encore en France ? *Alain Decaux.*

— Mon cher Maître, avec vous dans votre triomphe de tout mon cœur enthousiaste. *Marcel Achard.*

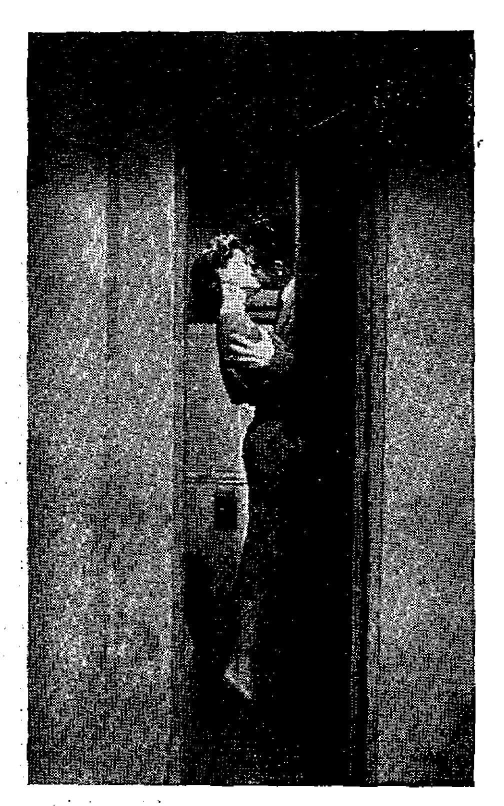
— Je suis profondément heureux de votre triomphe et de cette revanche grandiose. Je vous embrasse... *H.-G. Clouzot.* ». C.C.

9 Avril

Le treizième « *POSITIF* » vient de paraître, toujours dans la bonne tradition surréaliste, avec une nouvelle recrue : Jeander. Nous ferons à *POSITIF* un amical reproche, celui de trop disperser les efforts. Trop de petits textes de trois pages, trop de petites polémiques d'une actualité douteuse. Dans ce numéro 13, un seul article conséquent : celui consacré à « *L'œuvre de Maurice Burnan* » effectivement mal connue. Malheureusement cet article est bourré d'erreurs, de coquilles et d'omissions. Ainsi, le scénario de Burnan *Un crime défini* n'a jamais été mis en scène par Julien Duvivier ni par aucun autre cinéaste ; L'Herbier n'a pas tourné *A toi darling* mais *A vous darling;* nuance! *Poste 503* n'était nullement une « *magnifique histoire d'amour aux confins du bled* » puisqu'il se déroulait uniquement la nuit dans les rues de Berlin ; c'est à se demander si P.L. Thirard a vu les films dont il parle ! L'auteur de *L'homme au feutre* se nommait *Jacobovitz* et non *Jocobsky* et dans ce film, Burnan n'apparaissait pas en « *ramoneur livide* » (sic) mais en attaché d'ambassade ! Et les coquilles qui rendent inutilisable la filmographie de Burnan, faut-il en mentionner quelques-unes ? La regrettée Germaine Taillepipe devient : Germaine Tailleferre, Robert Kemp devient Robert Camp, Nikita Patins devient Nikita Bottine ! Erreur de dates : *La marche à l'enfer* n'est pas de 1946 mais de 1943 (En 1946, Burnan n'était pas encore sorti de Fresne). On oublie de nous paler des rapports de Burnan avec Gœbbels mais est-ce un oubli ? N'oublions pas que c'est pour la « Continentale » que Burnan réalisa en 1942 *Les assassins de Jeanne*, film dont *POSITIF* semble avoir « oublié » l'existence. Est-ce le parti-pris anti-clérical qui explique un autre « oubli », celui de la première version de *Bernadette Soubirous* en 1928 ? Allons, chers amis, reconnaissez que tout cela n'est guère sérieux. Comment voulez-vous que vos lecteurs s'y retrouvent ? Une telle étude, pour devenir un véritable instrument de travail, réclame plus de probité et de soins. J'ai relevé pas moins de vingt-sept erreurs matérielles (erreurs de noms, de titres et de dates) en cinq pages, sans compter les omissions et les coquilles ! Vous êtes bien venus de vous moquer de Quéval ! En ce qui concerne la position des *CAHIERS* à l'égard de Maurice Burnan je rappelle ce mot de Doniol-Valcroze : « *L'œuvre est estimable si l'homme ne l'est guère* » et celui de Pierre Kast : « *J'ai désormais, plus envie de voir ses films que de lui serrer la main* ». Mon opinion personnelle est plus catégorique car je n'ai pas plus d'estime pour l'œuvre que pour l'homme. Bref un numéro décevant mais c'est avec intérêt que nous attendons le prochain. — R.L.

15 avril

Signal. *Désirs humains* de Fritz Lang. Il s'agit du re-make de *La Bête humaine* de Jean Renoir. Gloria Grahame, Glenn Ford et Broderick Crawford remplacent Simone Simon, Jean Gabin et Fernand Ledoux. *La rue Rouge* n'était ni supérieur ni inférieur à *La chienne :* c'était autre chose d'aussi attachant. Pareillement ici, toute comparaison de valeur serait saugrenue. Lang cherche



Gloria Grahame et Glenn Ford dans *Désirs humains* de Fritz Lang.

autre chose que Renoir. Renoir s'attachait surtout aux rapports entre l'héroïne et son amant, à l'atavisme de ce dernier. Ici c'est plutôt le vieux mari qui intéresse Fritz Lang, le vieil homme amoureux d'une jeune femme comme dans *La rue rouge* et *La femme au portrait*. Gloria Grahame porte sur son joli minois chiffonné les signes d'une vie nocturne peu conforme à la morale bourgeoise mais qu'importe puisque sa beauté ne s'en altère aucunement. En vérité l'ami Fritz n'est pas aussi gâteux qu'on veut bien le dire et des *Espions* à *Désirs humains* la courbe est harmonieuse. — F.T.

18 avril

● Lycée Voltaire. Classe de préparation à l'Idhec. Autour de *Voyage en Italie*, l'unanimité est encore plus chaleureuse de la part de mes étudiants que vis à vis de *La Strada*. Ce qui se dégage de leurs propos, c'est qu'ils se sont trouvés en face de quelque chose d'absolument neuf et de profondément révolutionnaire. Cette prise de conscience est à la fois si forte et si profonde que certains ont le plus grand mal à expliciter leur pensée, mais en tout cas le cœur y est et c'est bien là l'essentiel. — H.A.

26 avril

● Rennes, Gala Renoir. On présente *Le Carrosse d'Or* et Jean Renoir a accepté de venir. De cinq à sept heures, il se prête à toutes les questions, en petit comité, avec une gentillesse, une simplicité, une attention merveilleuses. Nous commençons la séance avec des extraits de *La Bête Humaine*, *La Chienne*, *La Règle du Jeu*. Avant la projection du *Carrosse*, je dois, face au public et aux côtés de Jean Renoir, lui poser quelques questions. Comme elles me semblent dérisoires et de mauvais goût, disproportionnées à la magnifique présence de cet homme puissant, humble et doux, dont le génie rayonne avec une limpidité qui bouleverse toute la salle ! Renoir répond avec sa bonhommie et sa sincérité coutumière. Nous cessons d'être dans un ciné-club. Tout élément intellectuel et social est pulvérisé par ce contact humain que crée l'auteur du *Carrosse d'Or*. — H.A.

27 avril

● *Paris*. Au retour de Rennes, j'ouvre *Arts* comme chaque mercredi. Je tombe de haut en voyant la prétentieuse niaiserie de l'article consacré par Claude Martine à *Voyage en Italie*. L'esprit parisien ne perd jamais ses droits. — H.A.

3 Mai

Cette photo nous montre trois délinquants adultes derrière les barreaux. *Chiens perdus sans collier* traitera, en effet, de la délinquance juvénile avec, sans aucun doute, le bon goût et le tact qui conviennent. Voici, à défaut de reportage de plateau, un *extrait* du scénario des deux Jean : Aurenche et Delanoy. On retrouvera dans cette scène *difficile* un exemple de la *belle* audace du fameux tandem de *La symphonie pastorale* :

« *Alain Robert écarte les autres de la main. Les garçons forment un cercle. Silence.*



Les trois Jean :
Aurenche, Gabin, Delanoy.

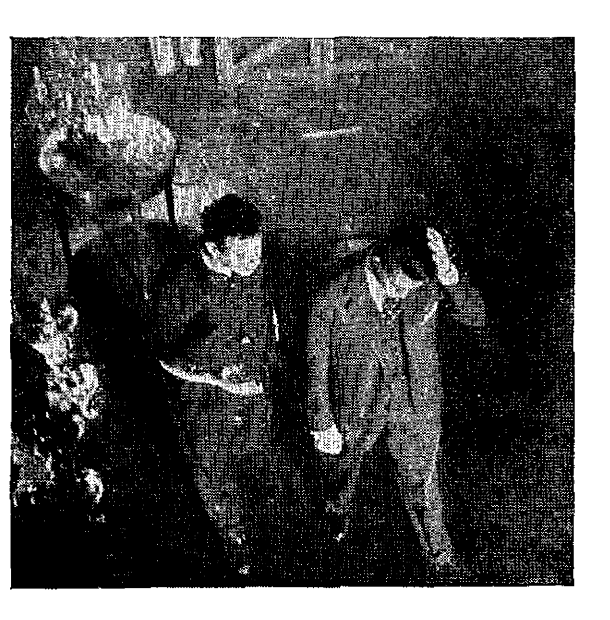
Alain Robert commence à manger le ver ; d'abord un grand bout d'un seul coup qu'il avale en fermant les yeux. L'autre moitié du ver se tord dans sa main. Alain Robert se cramponne au ver (sic).

Il essaie d'avaler le reste en suçant : c'est pire. Il s'étrangle, recrache, fourre un bout dans sa bouche, croque, avale. Le reste du ver tombe par terre.

Alain Robert a un haut le cœur mais ne vomit pas. Il ramasse le troisième bout, l'enfonce dans sa bouche avec les deux mains. Il se lève, avale avec effort, se frotte et tape la poitrine et l'estomac. Il rote fortement.

Alain Robert, fier, regarde les autres. Il se tient très droit. Il avale sa salive. Silence. On l'admire malgré tout ».

R.L.









Alexandre Astruc tourne *Les Mauvaises rencontres*
(Reportage photographique d'Hélène Jeanbrau).

5 Mai

● Si *Les Femmes s'en balancent* sortait aujourd'hui, la critique l'éreinterait et elle n'aurait peut-être pas tort. Si *Ça va barder* était sorti il y a deux ans on aurait crié : bravo et on aurait eu raison. Le tort est d'avoir oublié d'en dire du bien. Ce n'est pas que le scénario soit mauvais : il n'y a pas de scénario, mais c'est du joli travail quand même. L'utilisation des acteurs tels que Jean Danet, Jean Carmet, Roger Saget témoigne à elle seule d'une belle ingéniosité. Techniquement, *Ça va barder* de John Berry est une leçon de mise en scène aussi bien pour Decoin que pour Borderie, pour Sacha que pour Laviron. Et tout cela pour en arriver à cette bonne nouvelle : John Berry va réaliser *Don Juan* avec Fernandel, au lieu de Decoin. Il s'agit d'une co-production franco-espagnole sur un scénario d'Antoine Blondin et Maurice Clavel. Tournage en octobre. Entre temps, Berry tournera un autre Constantine, avec de meilleurs moyens : *Edition Spéciale*. — C. C.

6 Mai

La sortie des Usines Spaak. Le grand scénariste et dialoguiste de *La part de l'ombre, Une belle garce, Route sans issue, D'hommes à hommes, Portrait d'un assassin, Le banquet des fraudeurs, Adorables créatures* et tous les « Cayatte », devient le « conseiller artistique » d'une société de production. Il écrira une demi-douzaine de scénarios par an et engagera lui-même les metteurs en scène capables de les « illustrer ». André Cayatte, Julien Duvivier et Henri Verneuil sont déjà retenus pour la première tranche. Une bonne tranche en perspective. Allons, le « cinéma de scénaristes » se porte bien. Cayatte, Duvivier et Verneuil ont sur Jean Renoir l'avantage de filmer le scénario sans en changer ni l'intrigue, ni le dialogue. On sait qu'avec *Les Bas-Fonds* et *La grande illusion*, Charles Spaak ne reconnut rien de ce qu'il avait écrit. Heureusement pour Charles Spaak les temps ont changé et le cinéma français est plein de réalisateurs (Carné, Verneuil, Duvivier, Christian-Jaque et la suite) qui ont compris que le travail du metteur en scène consiste seulement à ponctuer en travellings, panoramiques et cadrages le texte définitif et irréprochable des grands écrivains du septième art. Les bonnes méthodes d'Hollywood portent leurs fruits. R.L.

9 Mai

Chacun sait que Mrs. Hays, la femme du fameux auteur du Code de censure américain, dut demander le divorce parce qu'après trois ans de mariage son mari essayait toujours de lui faire des enfants par le nombril. En dépit d'une psychanalyse, Mr. Hays en garda toujours un complexe dont le code de censure conserve les traces impérissables. Même en forme de 5, cet objet sur lequel l'Orient médite est interdit à toute caméra américaine. On en peut voir en ce moment une cocasse et paradoxale confirmation. Il s'agit d'un film nudiste américain intitulé le *Jardin de l'Eden*, détail amusant, la photographie (en couleurs et fort agréable du reste) en est de Boris Kaufman. Sur un scénario plaisamment niais et d'intentions semble-t-il fort sérieuse, on voit s'ébattre au bord d'un lac des enfants, des messieurs et des dames nus comme la main. Les règles de la pudeur cinématographique paraissent toutefois sensiblement les mêmes qu'en Europe, en ceci que les régions pileuses n'apparaissent jamais sur l'écran, ce qui implique naturellement que les sujets ne vous sont présentés en pied que de dos ou de 3/4.

Mais où la chose devient cocasse, c'est quand ils se présentent de face. Deux cas sont à distinguer : 1° Plan fixe et personnage à peu près immobile. Le cadrage censure lui-même en coupant le personnage à la ceinture. On remarque déjà que le bord inférieur de l'écran passe toujours au-dessus du nombril ; 2° Plan d'ensemble de personnages de face se livrant à des mouvements de forte amplitude. On comprend que dans ces conditions l'opérateur ne puisse plus rien garantir. Nos naturistes sacrifient alors au port du short, les femmes conservant néanmoins la poitrine libre. Mais dans tous les cas le short monte largement au-dessus du petit trou fatidique qui apparaît ainsi décidément comme le point obscène du corps humain. L'Adam et Eve américains portent la feuille de vigne sur le nombril. — DOLMANCE.

10 Mai

* Alfred Hitchcock vient de signer un nouveau contrat avec Paramount. Cet arrangement lui permettra de tourner deux films de plus qu'il n'était prévu par son précédent contrat, avec cette société. Ces deux films seront réalisés dans les années à venir. James Stewart en sera la vedette, de même que dans *L'homme qui en savait trop*, dont les extérieurs seront tournés au Maroc et à Londres dans quelques semaines.

* William Wyler met actuellement la dernière main au montage du film Paramount, *The desperate hours*, avec Huphrey Bogart et Fredric March, et prépare en même temps *The friendly persuasion*, dont Gary Cooper aura la vedette et dont le premier tour de manivelle sera donné cet été. L'écrivain Jessamyn West collabora avec Wyler au scénario de *The friendly persuasion*, qui est l'histoire d'une famille de quakers pendant la guerre civile américaine.

* Nicholas Ray prépare actuellement, aux studios Warner Bros. de Burbank, la réalisation de *Rebel without a cause*, un film en CinémaScope sur la jeunesse actuelle et qui aura pour principaux interprètes James Dean, Natalie Wood et Jim Backus (qui prête sa voix au personnage de Mr. Magoo).

LES FILMS



Pierre Olaf et Jean Gabin dans *French Cancan* de Jean Renoir. A l'arrière-plan Maria Félix.

PORTRAIT D'AUGUSTE RENOIR

FRENCH CANCAN, film français de JEAN RENOIR. *Scénario et dialogues* de Jean Renoir. *Images :* Michel Kelber. *Décors :* Max Douy. *Musique* : Van Parys. *Cameraman :* Tiquet. *Son :* Petitjean. *Script-girl :* Ginette Doynel. *Assistants :* Serge Valin et Pierre Kast. *Interprétation :* Jean Gabin, Maria Félix, Françoise Arnoul, Gianni Esposito, Valentine Tessier, Philippe Clay, Jean Parédès, Pierre Olaf, Jacques Jouanneau, Annik Morice, Dora Doll, J.-M. Tenneberg, Caussimon, Anne-Marie Meersen, Gaston Modot, France Roche, Michel Piccoli, Léon Larive, Robert Dalban. *Production :* Franco-London Films 1954. *Distribution :* Cinédis.

L'actualité me contraint, pour avoir eu le privilège de voir *French Cancan* en projection privée, à en parler après cette seule vision. Or il n'est peut-être pas de film de Renoir plus riche pour l'œil et pour l'esprit. J'ai conscience de n'avoir fait dans ce premier contact qu'apercevoir un univers foisonnant où j'ai encore beaucoup à découvrir. Aussi bien aurons-nous à coup sûr à revenir sur cette œuvre capitale et cet article n'a pas la prétention d'être davantage qu'une suite de premières réflexions critiques.

Par son sujet, autant qu'en raison de l'attitude de Renoir qui semble avoir

cherché peut-être à minimiser les ambitions d'un film qu'il a de toutes façons voulu léger et agréable, *French Cancan* nous arrivait avec la réputation d'un divertissement de bon goût. Divertissement qui pouvait être raté, mais aussi dont la réussite ne semblait pas devoir tenir dans la meilleure des hypothèses, plus que les promesses d'un sujet mineur et décoratif. On sait qu'il s'agit de quelques épisodes de la vie de Zidler (Danglars) qui créa le Moulin-Rouge sur l'emplacement du Cabaret de la Reine-Blanche. D'un tel scénario on attend forcément d'abord l'évocation du Montmartre de la « Belle-Epoque » par un homme que sa culture garantit doublement, dans ce domaine, du mauvais goût. Et certes, *French Cancan* est bien cela si l'on veut. Mais dira-t-on du « Bal du Moulin de la Galette » d'Auguste Renoir, qu'il n'est rien de plus qu'un divertissement pictural sur un divertissement social ? Et si j'évoque le peintre ce n'est pas parce que le rapprochement s'impose pour des raisons plastiques évidentes, mais bien davantage parce que, pour la première fois au cinéma, le film de Renoir m'a donné le sentiment non seulement d'atteindre à une imitation satisfaisante des tableaux qui l'inspirent mais encore et surtout à cette densité interne de l'univers visuel, à cette nécessité des apparences qui fondent le chef-d'œuvre pictural.

Qu'on m'entende bien. Je veux dire que si Jean Renoir est parvenu à évoquer sur l'écran de façon valable pour l'œil une certaine époque de la peinture, ce n'est jamais par une imitation extérieure de ses caractéristiques formelles, mais en se replaçant en un certain point d'inspiration à partir duquel sa mise en scène s'ordonne spontanément et naturellement en conformité de style avec cette peinture. De cela il nous avait déjà donné l'exemple en d'autres films, dans *La Partie de campagne* en particulier ou dans telles séquences du *Crime de Monsieur Lange*. Mais s'agissant de film en noir et blanc la technique instituait déjà à elle seule une garantie de transposition. La couleur au contraire, et à proportion même de sa relative perfection, recélait un terrible danger d'imitation par l'extérieur; on l'a bien vu justement dans *Moulin-Rouge* où elle ne servait qu'une restitution décorative et dramatique de ses sources picturales.

Que Renoir ait triomphé de ces tentations indignes de lui, nous n'en attendions pas moins. Seule la technique aurait pu le trahir. Et d'ailleurs elle l'a un peu trahi. J'ai vu une première copie imparfaitement étalonnée et dont plusieurs bobines étaient affectées d'une légère dominante verdâtre. Tel était l'équilibre intérieur de ces images que cette imperfection n'en détruisait nullement l'harmonie. Ainsi des tableaux impressionnistes que le virage de certaines couleurs chimiques instables ne prive pourtant pas de leur beauté. Du « Bal du Moulin de la Galette » on sait également que sa tonalité rose d'origine a viré avec le temps vers le bleu sans en altérer la grâce. C'est que toute grande peinture est d'abord une construction de l'esprit et qui se nourrit de l'esprit. Elle existe au delà des signes plastiques qui ne sont que ses médiateurs et la disparition ou l'altération de l'un d'eux engendre spontanément de secrètes compensations comme dans notre corps l'atrophie d'un organe suscite presque toujours des activités compensatrices tendant à rétablir l'équilibre vital.

Mais *French Cancan* me semble bien davantage encore que cette intégration du style pictural : son déploiement dans le temps. J'ose dire de ce film qu'il est aussi beau qu'un tableau de Renoir, mais un tableau qui aurait une *durée, un devenir intérieur*. Cette proposition suggère des contre-sens qu'il faut immédiatement rectifier. Si la vraie peinture n'est pas par essence anecdotique et surtout pas celle de Renoir, son développement temporel ne saurait être lui non plus dramatique. L'inestimable importance de *French Cancan* me semble procéder presque tout entière de cette originalité qui éclaire rétrospectivement d'un jour nouveau et sans doute élucide en l'achevant l'évolution déjà fortement dessinée dans *Le Carrosse*. Sans doute avons-nous déjà loué d'autres films d'avoir su se libérer des catégories dramatiques mais c'était pour constater leur inspiration romanesque. Il s'agit cette fois d'une tout autre démarche esthétique. La peinture n'est en effet qu'objectivement intemporelle. En fait, pour le sujet qui la contemple elle est un univers à découvrir, à explorer. Le temps est donc une dimension virtuelle du tableau. Mais si ce tableau se met à vivre, à durer, à subir des métamorphoses affectant aussi bien son équilibre plastique que son sujet, on com-

prend que ce temps objectif ne se substitue nullement au temps subjectif, qu'il s'y ajoute au contraire. Et c'est bien l'impression que laisse le spectacle de *French Cancan*, celle d'exister selon deux modes de durée, celle objective des événements et celle subjective de leur contemplation.

Je me ferai mieux comprendre par deux exemples. Je choisis à dessein le premier élémentaire. Un certain plan du film nous montre, vu de l'extérieur, par la fenêtre de sa mansarde, une jeune femme qui vaque à son ménage. Le décor, les couleurs, le sujet, la direction de l'acteur, tout concourt à l'évocation très libre et sans plagiat d'un tableau qui serait peut-être moins en l'occurrence de Renoir que de Degas. La caméra ne bouge pas, seule la jeune femme va et vient dans la pénombre coloriée puis se retournant, se penche à la fenêtre pour secouer son chiffon. Un chiffon d'un jaune vif dont la tache s'agite une seconde avant de disparaître à nouveau. Visiblement ce plan essentiellement pictural a été conçu et composé en fonction de *l'apparition momentanée* de cette tache jaune dont l'harmonie suppose un avant et un après. Mais on voit bien cependant que cet événement n'est ni dramatique, ni anecdotique ; son surgissement demeure purement pictural, c'est la tache rouge de Corot mais à éclipse!

Il faut encore faire remarquer que cette temporalisation du matériel pictural est autre chose que de la peinture animée. Ce que pourrait être cette dernière, quelques bandes de Mac Laren, de Fishinger, de Len Lye nous en ont donné un aperçu. Il est probable que la peinture animée ne pourrait être qu'abstraite ou du moins, très fortement abstractisée : essentiellement un système de formes en mouvements. Le propos poursuivi par Renoir n'est pas non plus exactement celui de Monet dans sa série des meules de paille ou des cathédrales. Aussi bien l'impressionnisme amenait-il Monet aux limites de l'abstraction par la dissolution du sujet dans la lumière. Non! chez Jean Renoir, il s'agit d'un certain univers social mais créé à travers sa plus haute représentation historique, celle de Renoir, de Lautrec, de Degas, tel qu'en lui-même ces peintres l'ont changé mais, si j'ose dire, rendu vivant, restitué au changement et à la durée. Pour l'exprimer d'une autre façon je dirais que les peintres sont partis de tels aspects de leur temps pour leur conférer l'éternité picturale et que Jean Renoir prend pour modèle cette réalité seconde afin de lui rendre la vie. Une vie qui ne saurait plus être, naturellement, celle, réaliste, de l'histoire, mais celle, virtuelle que l'art du peintre retenait prisonnière dans ses formes figées.

De cette récréation esthétique qui exige bien davantage que la fidélité aux formes, la possibilité de suivre non la technique mais la vision et le regard du peintre, le découpage de *French Cancan* offre vingt exemples dont je retiendrai celui-ci à cause justement de sa complexité qui s'oppose à la simplicité du premier. Je recopie dans le découpage définitif cette indication de scène (colonne de gauche) décrivant le studio de danse de la mère Guibole où Danglars vient présenter sa dernière découverte, Nini, dont il espère faire la vedette du French Cancan.

PLAN GÉNÉRAL. — *Autrefois ce fut sans doute le salon d'une maison bourgeoise. Deux fenêtres donnant sur la cour. L'une d'elle est ouverte. Le piano, deux lits pliants sur lesquels deux élèves sont assises regardant la leçon de Conception.*

L'éclairage vient d'une lampe posée sur le piano. Par une porte ouverte on devine une chambre et un cabinet de toilette dans lequel une fille parfaitement indifférente aux événements prend un tub.

Une des filles du lit, qui se fait des bigoudis, se tourne à l'entrée de Danglars et de Nini. L'autre continue à lire un roman. Quand elle finit une page elle l'arrache et la tend à Bigoudi qui s'en sert pour ses papillotes.

Nini, méfiante comme un Indien en visite dans une tribu hostile, se tient un peu à l'écart.

DANGLARS : *Bonsoir Guibole... en pleine corrida ?*

Les indications de ce décor, de l'éclairage, du mouvement et des personnages ne sont-elles pas celles d'une vaste composition qu'on pourrait intituler « le cours de danse » ou plus familièrement : « le studio de la mère Guibole ». Elle comporte un détail qui mérite commentaire : la fille au tub. Elle apparaît dans le film au fond du cadre par l'entrebâillement d'une porte

qu'elle finit par refermer avec une pudeur tardive et nonchalante. On aura évidemment reconnu un sujet cher à Renoir et à Degas. Ce n'est pourtant pas cette référence précise qui constitue la vraie ressemblance mais un phénomène beaucoup plus étonnant : le fait que pour la première fois le nu n'est pas érotique mais esthétique. Je veux dire qu'il nous est proposé exactement sur le même plan que tous les autres objets comme en peinture où il n'est qu'un genre parmi d'autres à côté de la nature morte et du portrait. La révolution qu'imposait Manet avec le Déjeuner sur l'herbe dont la splendide objectivité *dénonçait implicitement* la salacité sénile des peintres académiques camouflant sous les alibis mythologiques leurs intentions graveleuses, Renoir l'opère au cinéma. La nudité y retrouve, non point la pureté du paradis terrestre, qui est celle de la tentation sans péché, mais la sérénité de l'art devant qui tous les sujets sont égaux.

Ma mémoire ne me permet pas d'affirmer après une seule vision du film si l'ensemble de cette scène est traité en un seul plan. Mais il n'importe guère. Plusieurs autres de même nature sont découpées en petits fragments qui détruisent ou plutôt qui ignorent l'équilibre plastique de l'ensemble. C'est, encore une fois, que la picturalité n'est ici jamais formelle et reconstituée de l'extérieur. Elle existe comme la manière d'être de la mise en scène, elle en constitue l'essence. La caméra ne regarde pas pour nous un tableau adroitement reconstitué (comme dans *Moulin-Rouge*) elle se meut à l'aise et naturellement, à l'intérieur. Même décomposée en une série de plans rapprochés dont aucun ne rappellerait précisément sa source picturale, cette séquence n'en procéderait pas moins directement. Sa somme mentale en serait le plus exact équivalent.

J'ai conscience que cette interprétation de *French Cancan* est loin d'épuiser les intentions de son réalisateur. On peut certainement présenter de ce film merveilleux des analyses très différentes. L'aborder, par exemple, à partir de son sujet et de sa signification morale.

D'autres collaborateurs des *Cahiers* y pourvoiront sans doute. Aussi bien ne sauraient-elles être contradictoires, mon propos n'étant que de mettre en évidence le style, entendu dans son sens le plus large, à l'intérieur duquel Renoir me semble avoir conçu son film.

Style qui m'apparaît comme la manifestation sinon la plus haute de l'art cinématographique — l'épithète n'aurait guère de sens car elle ne saurait se limiter au style — du moins comme la plus raffinée, la plus riche et, si l'on veut reprendre le mot que suggérait Rivette à Renoir à propos du *Carrosse*, la plus *civilisée* qui se puisse concevoir.

J'ai écrit à propos du cinéma japonais, que ce qui forçait en lui notre admiration, même dans ses moins bonnes productions, était son infaillible fidélité à une culture raffinée et puissante. Nos films occidentaux, participant du divorce entre l'art et la civilisation sociale consacrée par le XIXe siècle, ne sauraient bénéficier de ce capital indivisible. Ils valent ce que valent leurs réalisateurs, leur talent, et leur ambition. Mais avec Jean Renoir on assiste précisément à la suprême conjoncture. Il rassemble en sa personne, outre le génie cinématographique individuel, l'infaillibilité d'une culture ou, du moins de l'un des aspects les plus hauts de la culture occidentale, celle de ses peintres. Il est l'impressionnisme multiplié par le cinéma.

ANDRÉ BAZIN.

LA TERRE DU MIRACLE

VOYAGE EN ITALIE (VIAGGIO IN ITALIA) (L'AMOUR EST LE PLUS FORT) (LA DIVORCEE DE NAPLES), film italien de ROBERTO ROSSELLINI. *Scénario et dialogues* de Roberto Rossellini et Vitaliano Brancati. *Images :* Enzo Sérafin. *Musique :* Renzo Rossellini. *Interprétation :* Ingrid Bergman. Georges Sanders et Maria Mauban. Production : Roberto Rossellini et Titanus Film, 1952.

Le terme de *néo-réalisme* a été si galvaudé depuis dix ans que j'hésiterais à l'employer à propos de *Voyage en Italie* si Rossellini ne revendiquait lui-



Ingrid Bergman et Georges Sanders dans *Voyage en Italie* de Roberto Rossellini.

même cette étiquette. D'après lui ce film serait d'un « néo-réalisme » plus pur, plus poussé que ses œuvres précédentes. Telle était du moins la réponse que le soir de la présentation parisienne il fit à un spectateur. On peut certes parler d'une évolution chez l'auteur de *Rome ville ouverte :* si ses films les plus récents peuvent être difficilement classés sous la même rubrique que *toutes* les autres productions italiennes — y compris celles de Fellini, son ancien collaborateur et le plus proche de lui par l'esprit — ce n'est pas qu'il ait renié ses anciennes amours : il s'est contenté d'aller de l'avant, condamnant ses émules à un hygiénique sur-place. A chaque tentative il « crève le plafond » d'un coup d'accélérateur si foudroyant qu'il ne nous laisse pas le temps de mettre au point les instruments propres à mesurer sa performance.

Il y a une réaction type du public devant la nouveauté : relisons les comptes rendus des premières expositions des Impressionnistes ou des Fauves, de la première audition du *Sacre du Printemps :* on entend des exclamations du genre : « *Il ne sait pas son métier* », « *J'en ferais autant* », « *Ce n'est pas de la peinture, ce n'est pas de la musique, ce n'est pas du cinéma* ». Il s'est créé dans les salles obscures toute une convention du *naturel,* comme les rapins du siècle dernier s'en étaient forgé une du *modelé.* Aussi délibérément que Manet refusait les secours du clair-obscur, l'auteur de *Voyage en Italie* dédaigne les facilités d'un langage cinématographique rôdé par cinquante ans d'existence. Avant Rossellini, même le plus génial, le plus original des cinéastes se croyait en devoir de profiter de l'acquit de ses aînés : il savait que tel clignement de paupières, tel port de tête, tel mouvement du corps éveillait par une sorte de réflexe conditionné telle réaction émotive chez le spectateur : il jouait avec ces réflexes, n'essayait pas de les briser. Il faisait de l'art, je veux dire œuvre personnelle avec une matière cinématographique commune. Pour Rossellini cette matière n'existe pas : ses acteurs à lui ne se comportent comme les acteurs d'autres films que dans la mesure où ils ont les gestes,

les attitudes propres à tous les êtres humains, mais ils nous incitent à chercher *autre chose,* derrière ce comportement, que ce que notre mouvement naturel de spectateur voudrait y découvrir. L'ancien rapport du signe à l'idée est brisé : un nouveau surgit, qui nous déconcerte.

Telle est la haute et neuve conception du réalisme que nous découvrons ici. J'ai naguère loué dans *Stromboli* ou *Europe* 51 une certaine allure de document. Mais le *Voyage* est, par sa *construction,* aussi loin du documentaire que du drame ou de l'intrigue romanesque. Les avatars de ce couple d'Anglais, non, vraiment, aucune caméra d'actualité n'aurait pu les enregistrer de cette manière, ou plutôt dans cet esprit. Songez que, même prise sur le vif, la scène la moins apprêtée s'inscrit toujours dans la convention d'un montage, d'un découpage, d'un choix : et cette convention-là, l'auteur la dénonce avec non moins de virulence que celle du *suspense.* La direction d'acteurs est précise, impérieuse et pourtant ce n'est point « joué »; le récit est lâche, libre, plein de ruptures et rien n'est plus loin de l'amateur. J'avoue mon impuissance à définir de manière positive les mérites d'un style si neuf qu'il échappe à toute définition. Ne serait-ce que par ses cadrages, ses mouvements d'appareil (domaine dans lequel les plus grands metteurs en scène ne parviennent plus depuis longtemps à innover), ce film ne ressemble pas aux autres : il parvient par sa seule magie à doter l'écran de cette troisième dimension après laquelle, depuis trois ans, courent les meilleurs techniciens des deux mondes.

Je sais ce qu'on peut me répondre : « *N'imputez pas au suprême savoir-faire ce qui n'est dû peut-être qu'à la négligence.* » Eh bien, non ! On n'obtient pas une phrase originale en mélangeant des mots dans un chapeau, ni une œuvre cinématographique qui ait cet aspect d'étrangeté en se promenant dans la rue avec une caméra de 8 mm à bout de bras. Il est curieux comme tout ce qui est désordre, écriture automatique se ressemble. La masse la plus dense de neuf ne peut jaillir que de la faille la plus étroite et la plus difficile à déceler. D'une simple bouffée de cigarette l'héroïne déclanche, sur les pentes du Vésuve, une nuée de fumerolles : ainsi Rossellini, maître sorcier, fait-il mieux que rendre sa matière absolument docile, il compte sur sa complicité comme un musicien qui donnant un concert dans une grotte jouerait avec l'écho.

J'avoue qu'il m'est arrivé de faire, pendant que je voyais le film, des réflexions à mille lieues du drame même; à la manière d'un spectateur qui, entré au cinéma entre deux rendez-vous, et plus soucieux de ses affaires que du spectacle, se surprend à essayer de lire l'heure sur la montre qu'un acteur porte à son poignet. Ce genre d'illusion n'est évidemment pas de celles qu'un auteur se flatte d'obtenir. Je reconnais que les chevrons de la veste de Georges Sanders, l'âge que cet acteur peut avoir actuellement, son vieillissement depuis *Rébecca* ou *All about Eve,* la coiffure l'Ingrid Bergman, sans parler de la différence de structure des crânes des catacombes ou des nouvelles méthodes d'archéologie m'ont plongé dans des réflexions fort saugrenues et dont un *tempo* plus soutenu dans l'intrigue ne m'eût pas laissé le loisir. Mais je m'apercevais qu'en même temps que mon imagination croyait vagabonder, elle ne cessait de me ramener plus impérieusement au sujet même. Dans ce film où tout semble accessoire, tout, même les plus folles divagations de notre esprit, fait partie de l'essentiel. On prendra cet argument pour ce qu'il vaut. Devant une œuvre de cette taille on ne plaide pas les circonstances atténuantes.

Voyage en Italie est l'histoire de la brouille et de la réconciliation d'un couple. Sujet-type de la comédie, sujet, aussi, de l'*Aurore.* Rossellini et Murnau sont les deux seuls cinéastes qui aient fait de la Nature l'élément actif, principal du drame. Tous deux, parce qu'ils refusent les facilités du style psychologique, méprisent le sous-entendu, l'allusion, ont eu l'extraordinaire privilège de nous mener jusqu'aux régions les plus secrètes de l'âme. Secrètes, entendons-nous : il ne s'agit pas des zones troubles de la « libido » mais de la pleine lumière de la conscience. L'un et l'autre film parce qu'ils refusent d'éclairer les mobiles du choix n'en sauvegardent que mieux la liberté. Ainsi l'âme apparaît-elle livrée à ses seules ressources, ne trouve de plus impérieux motif que dans la reconnaissance de l'ordre du monde. Les deux films sont en réalité un drame à trois personnages, le troisième étant Dieu, mais ce n'est pas la même face de

Dieu. Dans le premier une « harmonie préétablie » régit à la fois les mouvements de l'âme et les vicissitudes des cosmos; la nature et le cœur de l'homme battent du même pouls. Le second, au delà de cet ordre dont il sait tout aussi bien révéler la magnificence, découvre ce suprême désordre qui est le *miracle*.

Au cours de l'interview qu'il accorda l'an dernier aux *Cahiers*, Rossellini nous parla de ce « *sentiment de la vie éternelle* » de « *cette présence du miracle* » qui lui avaient été révélés sur la terre de Naples. Ces deux expressions sont en elles-mêmes assez éloquentes et me dispenseront de plus amples commentaires. Du musée de Naples aux catacombes, des solfatares du Vésuve aux ruines de Pompeï, nous parcourons en même temps que l'héroïne tout le chemin spirituel qui conduit des lieux communs des anciens sur la fragilité de l'homme jusqu'à l'idée chrétienne de l'immortalité. Et si le film s'achève — logiquement pourrait-on dire — par un miracle, c'est que celui-ci était dans l'ordre des choses dont l'ordre, en fin de compte, relève du miracle. Une telle philosophie est étrangère à l'art de nos jours : ses plus grandes œuvres même les plus teintées de mysticisme semblent s'inspirer d'une idée toute contraire. Elles nous présentent une conception de l'homme démiurge — sinon tout à fait Dieu — fort tentante pour notre orgueil et dans laquelle nous avons bien failli nous engourdir. On s'alarme du tarissement de l'art sacré: qu'importe, si le cinéma prend le relais des cathédrales! J'irai plus loin : ce qui fait la grandeur du catholicisme est son extrême ouverture, sa puissance inépuisable d'enrichissement : ce n'est pas un temple couronné de lierre mais un édifice où chaque siècle vient ajouter une pierre nouvelle, sans en altérer l'unité. Et non seulement par ses dogmes (je pense à celui de l'Assomption récemment proclamé) mais par ses prolongements dans la vie et dans l'art, il dédaigne de plus en plus le maigre appui de la philosophie naturelle. Une messe de Bach par la grâce de la musique nous conduit peut-être plus droit à Dieu que la majesté des cathédrales. Appartient-il au cinéma d'introduire dans l'art une notion que tout le génie humain n'avait pu encore enrichir de son apport : celle précisément du miracle ?

MAURICE SCHÉRER.

UN DYNAMISME CLAIR ET RÉALISTE

SALT OF THE EARTH (LE SEL DE LA TERRE), film américain de H.-J. BIBERMAN et MICHAEL WILSON. *Scénario :* Michael Wilson. *Musique* : Sol Kaplan. *Décors :* Sonja Dhal. *Images :* Franck Truff. *Interprétation :* Rosaura Revueltas, Juan Chacoh, Will Geer, Mervin Williams et David Servas.

Comme d'autres émouvantes réussites, ce film fait honneur au cinéma autant par les circonstances de sa naissance que par la valeur de son apport. Réalisé en 1953 aux Etats-Unis par une équipe de cinéastes que la persécution ou la prison venaient d'écarter de Hollywood et que l'audace de l'un d'eux devenu producteur indépendant — Paul Jarrico — groupait autour du scénariste Michael Wilson et du metteur en scène Herbert Biberman, le film déjà promis par la qualité de ses auteurs aux foudres des chasseurs de sorcières les attirait définitivement par le choix du sujet. Wilson entendait retracer au cinéma les épisodes d'une récente grève de mineurs dans un Etat déshérité du Sud-Ouest, à la frontière de ce Mexique toujours dangereusement entouré d'un halo de Révolution : ce propos, qu'un Elia Kazan pouvait seul rendre innocent, permit de susciter contre les auteurs et les acteurs du film l'opposition violente des politiciens locaux, et leur valut trois mois de tournage passablement mouvementés, suivis de nombreuses difficultés de réalisation et de distribution.

Rien ne donne mieux le ton de ce film que son départ direct et clair en forme de récit. Quand le film s'ouvre sur le carreau de la mine qu'exploite en plein désert la Delaware Zinc Corporation, on a déjà compris : ctte arène de lumière où la petite salle des Ursulines s'engouffre aussitôt sans difficulté, ce « lieu vaste et fade où gît le goût de la grandeur », sera jusqu'à la fin son lieu dramatique principal,

que la voix de Revueltas annonce (ou dénonce ?) comme « Zinc Town, New Mexico, U.S.A. ».

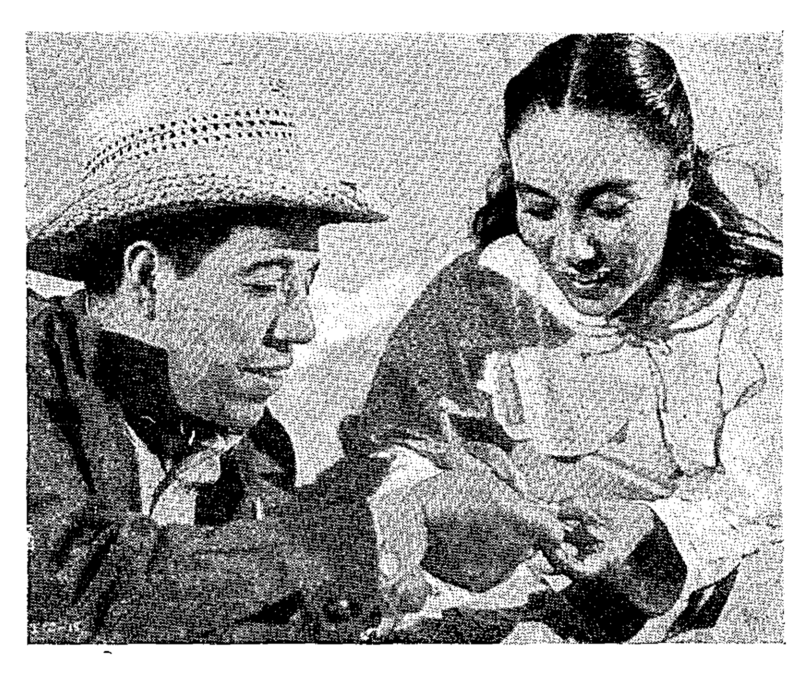
En quelques plans les autres localisations essentielles sont données. Descendants pour la plupart d'Indiens mexicains que l'industrialisation a facilement achevé de dépouiller de leur terre, liés à elle cependant par leur particularisme et leur dénuement mêmes, les mineurs américains de Zinc Town sont à la merci d'un employeur unique, la Compagnie qui les tient par le logement, le crédit, l'hôpital dont leurs familles dépendent, et les divise par une discrimination raciale habilement établie entre Indiens et « Anglos » et favorisée par la sensibilité particulariste des uns et l'incompréhension des autres.

Seul centre d'action collective dans cet isolement, le syndicat local lutte pour une amélioration limitée des conditions de travail : en ce combat plus douteux que jamais depuis la loi Taft-Hartley, les camarades (« brothers ») investis des personnalités de l'action sont tenus à une particulière prudence. Déjà datée par ces difficultés du syndicalisme américain militant dans sa phase « hartleyienne » actuelle, la situation l'est aussi par référence à la guerre, qui est nommée une fois et toujours présente à l'arrière-plan : par l'accroissement des rendements qu'elle sollicite des producteurs de métaux aux dépens de la sécurité du travail, la conjoncture coréenne est à l'origine de la résistance ouvrière de 1952, qu'elle provoque et encourage à la fois, et du film.

La grève qui, à l'occasion et avec la soudaineté d'un accident, éclate à Zinc Town dans les conditions décrites peut alors s'installer sur l'écran pour une durée dramatique de plusieurs mois, riche en contrepoint d'épisodes douloureux ou exaltants où selon la formule Zavattini se mêle l'alternance d'humour et de tragique qui est la vie. Tout est déjà clair avant elle, et les choses pour avoir été moins indiquées que données à voir ont mis les gens de la salle de plain-pied avec elles. A aucun moment du film ne s'interrompra la communication ainsi établie par l'intercession de Rosaura Revueltas, récitant et personnage principal, et par la grâce amère de l'accent espagnol sur son langage anglais.

Que, selon une technique éprouvée, son personnage d'Esperanza Quintero femme courageuse, et momentanément humiliée, du plus résolu des hommes de la mine, pilote le spectateur happé dans la grève de Zinc Town, est un procédé qui se justifie déjà par l'efficacité poétique du jeu de Rosaura Revueltas. Telle en est la puissance que toute émotion dans le film paraît vouloir émaner de, ou se refléter dans, son beau visage tressé de courbes, tendu de muscles sensibles sous le grain admirable de la peau, comparable à celui de Falconetti dirigée par Dreyer mais conduit ici, de l'amertume à la joie terrestre, à d'autres extrêmes avec un égal bonheur. Autour de ce visage total, parfois franchement encadré d'ombre ou de lumière, une charge poétique intense se diffuse, tantôt brûlante comme la souffrance aiguë tantôt fraîche comme un Christmas Carol, et jette sur le plus objectif des récits d'étonnantes lueurs subjectives.

Poésie à part, le *Sel de la Terre* vaut beaucoup par l'intelligence du traitement d'une situation sociale complexe à laquelle, rappelons-le, il s'est donné loin de se l'être construite. Chargés de traiter un conflit du travail dans le cadre particulier de la symbiose de terre et d'hommes nommée Zinc Town, Wilson et Biberman l'on bien rendue et mieux encore dominée. Leur mérite est déjà grand d'avoir rendu compte aussi exactement des protagonistes en jeu et des armes employées, montré comment la résolution, la bonne humeur et l'endurance des uns répond à la violence ou plus souvent à la provocation ou à l'intimidation des autres. Fidèles interprètes de la résistance ouvrière, ils ne le sont pas moins du comportement capitaliste comparé à celui du chasseur qui peut tenir longtemps un affût dont il a les moyens en même temps que le goût ; et des comportements complémentaires : celui du shériff, instrument servile et hypocritement formaliste des besognes du capital, celui de ses hommes, brutes blondes éminemment haïssables et qui ressemblent comme des frères aux « charros » du troisième épisode de *Qué Viva Mexico*, celui du « jaune », tous ces comportements s'éclairent l'un par l'autre et rien n'est plus significatif que la disparité des moyens qui en ressort entre mineurs tenus au respect de la loi, qui n'exclut pas toutefois la possibilité de la tourner, et leurs adversaires parfai-



Le Sel de la terre de H.-J. Biberman et Michael Wilson.

tement libres de la violer. Lutte d'endurance économique autant que de violence, Wilson et Biberman ont su lui conserver son caractère d'affrontement patient entre forces que ne traverse qu'un faible courant d'échange passionnel.

Le véritabe agôn est ailleurs, il est intérieur à la résistance ouvrière, et c'est le grand mérite de Wilson de l'avoir montré là où il est, sans égard à je ne sais quelles fausses pudeurs socialistes dont de plus médiocres réalisateurs auraient pu s'embarrasser. Son tact et sa lucidité lui permettent de mettre en évidence acceptable le fait que les progrès les plus importants pour la classe ouvrière américaine doivent être gagnés sur elle-même plus que sur l'adversaire. Ainsi la communauté exemplaire, qui dans son film représente cette classe, souffre et doit se libérer d'au moins deux graves séquelles du passé, qui minent sa cohésion interne : méfiance raciste plus ou moins consciente, condition inégalitaire de la femme. Avec la hardiesse et le sérieux d'un amateur de crevasses, Wilson sonde profondément ces deux failles dangereuses du bloc ouvrier américain, et avec plus de résultat que ne l'avait fait Dmytryk dans *Give us This Day,* ou *Crossfire.*

Du racisme il est assez aisément disposé. Dans des instances précises les mineurs « anglos » et indiens de Zinc Town en reconnaissent vite le danger et l'absurdité, mais il était bon que cette démystification-là se voie aussi sur l'écran, et que sur les brochures qui couvrent le bureau de leur syndicat apparaisse lisiblement le mot de Génocide.

La libération des femmes de la tutelle maritale, et leur accession à la vie publique de la communauté sont plus durement acquises. Il y faut l'événement extraordinaire qui fera donner à la terre du Nouveau-Mexique tout son sel : l'entrée des femmes dans le piquet de grève et leur substitution aux homme quand ils en seront dispersés par décision de justice. Cet épisode capital fera des compagnes dévouées des mineurs de Zinc Town des égales en valeur et en droits, et l'on songe aux conséquences analogues de la participation féminine à la révolte irlandaise de 1916-22 ou à la guerre d'Espagne. De leur côté les hommes laissés au foyer

en éprouvent les servitudes, et leur orgueil est déjà atteint quand s'engage à l'heure du dernier effort, entre Esperanza et Ramon Quintero un *remarquable* dialogue où la revendication féministe triomphera d'un préjugé ancien.

Le « progressisme » de ce film d'esprit démocratique n'est donc pas une vaine étiquette politique, mais la définition de sa ligne d'effort. Tout, dans cette communauté ouvrière américaine en constante tension entre « backward » et « *forward* », se résout en aspiration au progrès. « I want to rise » dit Esperanza et en elle, que les dernières images de ce film d'ombre et de lumière entourent d'une gloire visible, le thème de la montée au soleil — déjà présent dans *A Place in the Sun* (qui valut à Wilson l'Oscar du scénario), ou dans *The Sun Shines Bright* de Ford — symbolise l'itinéraire terrestre du peuple américain.

L'autre apport essentiel du *Sel de la Terre* tient tout entier dans l'idée, confiée elle aussi à l'expression d'Esperanza, qu'entre ceux qui ont lutté ensemble pour abolir une inégalité majeure imposée aux uns et aux autres ne sauraient subsister les inégalités secondaires qui favorisent la répercussion de l'oppression, d'un niveau d'opprimés à l'autre. Simone Weil, qui avait un jour découvert la transmission du mal dans le monde, doutait plus tard que la Révolution pût en rompre la chaîne. C'est pourtant ce qui dans le microcosme exemplaire de Zinc Town arrive à la révolte ouvrière ; et cela va très loin, de pouvoir ainsi réconcilier une fois les *yogis* et les commissaires.

Après le dynamisme « noir » et formaliste de certains fils de Kazan, Dassin et même Huston, l'aube d'un dynamisme « clair » et *réaliste se confirme*, avec le film de Wilson et Biberman, sur le cinéma américain. La graine en est bonne même pour le cinéma européen, qu'on entendra peut-être bientôt crier *avec les femmes* de Zinc Town : « We want the formula ».

Willy ACHER.

ABEL GANCE, DÉSORDRE ET GÉNIE

LA TOUR DE NESLE, film franco-italien d'ABEL GANCE. *Scénario :* Abel Gance. *Dialogues :* Fuzelier: *Images :* André Thomas. *Musique :* Henri Verdun. *Décors :* Robert Bouladoux. *Interprétation :* Pierre Brasseur, Silvana Pampanni, André Gabriello, Rellys, Jacques Meyran, Paul Guers, Jacques Toja, Marcel Raine, Constant Rémy, Claude Sylvain. *Coproduction :* les Films Fernand Rivers S.A.-Costellazione, 1954.

Mieux vaut plaire toujours qu'irriter. Ce n'est cependant point le plaisir de choquer qui incite à parler d'un film ou d'un cinéaste d'une manière plutôt que d'une autre. Il est temps encore pour le lecteur de renoncer. Mais une chose est probable : c'est que le temps est révolu de « la critique à la Zanuck » (1). Celle-ci sera partiale, emphatique et sournoisement polémique. Il n'y a rien de bien intéressant à dire sur *La Tour de Nesle*. Tout le monde sait qu'il s'agit d'un film de commande à devis ridicule dont le meilleur est resté dans les tiroirs du distributeur. *La Tour de Nesle* est, si l'on veut, le moins bon des films d'Abel Gance. Comme il se trouve qu'Abel Gance est un génie, *La Tour de Nesle* est un film génial. Génie, Abel Gance ne possède point *du* génie : *il est possédé du génie*, c'est-à-dire que si vous lui donnez une caméra portative et que vous le postez parmi vingt opérateurs d'actualité au sortir du Palais Bourbon ou à l'entrée du Parc des Princes, il vous ramènera,

(1) La critique « à la Zanuck » ** est celle qui consiste à séparer les bonnes choses des mauvaises, la critique qui note sur dix avec des appréciations professorales : « peut faire mieux », « devrait s'appliquer », etc... Roger Régent pratique la critique « à la Zanuck » lorsqu'il déclare au sortir du *Rififi* : « il y a des longueurs ; on pourrait couper dix minutes dans le hold-up ». La critique « à la Zanuck » contredit la « politique des auteurs » ; Claude Mauriac pratique la critique « à la Zanuck » lorsqu'il chante les louanges de *Rome ville ouverte*, *Les amoureux sont seuls au monde*, *Europe* 51, et *Razzia sur la chnouf*, blâmant parallèlement *Les Fioretti*, *Les amants de Tolède*, *Stromboli* et *Dortoir des grandes*. Il serait plus simple de choisir une fois pour toutes entre Rossellini et Decoin !

** On sait que Darryl F. Zanuck, qui préside aux destinées de la Twentieth Century *Fox*, supervise *lui-même le montage* des CinémaScopes de cette firme, coupant de-ci, de-là, ce qui le choque.



Il ne sait pas encore, le malheureux, que celle qu'il s'apprête à étreindre n'est autre que sa mère, Marguerite de Bourgogne, laquelle n'en sait pas davantage. Fils du péché et de Buridan, il mourra sans tarder, « payant » ainsi l'infamie de ses tristes parents.

lui seul, un chef-d'œuvre, quelques mètres de pellicule dont chaque plan, chaque image, chaque seizième ou vingt-quatrième de seconde porteront la marque même du génie, invisible et présente, visible et omni-présente. Comment s'y sera-t-il pris ? Lui seul le sait. A vrai dire, je crois bien qu'il n'en sait rien non plus.

J'ai un peu regardé Abel Gance pendant qu'il tournait *La Tour de Nesle*. il y croyait huit heures par jour, c'est à-dire : en travaillant. Nul doute que sont meilleurs les films auxquels il croyait vingt-quatre heures par jour. Mais huit heures, c'est huit heures. Il me souvient du gros plan de Pampanini se regardant dans la glace, monologuant intérieurement, donc muet. Vingt centimètres séparaient la glace du visage, le visage de l'objectif. A vingt centimètres de la glace, du visage et de l'objectif se tenait, hors champ, Abel Gance. C'est lui qui, penché vers l'actrice imposée et italenne, prononçait le monologue qu'à l'écran débiterait une doubleuse : « Regarde-toi, Marguerite de Bourgogne, regarde-toi dans la glace ; qu'es-tu devenue ? Tu n'es plus qu'une salope !... » (Je cite de mémoire). Ce monologue insensé, Gance le prononçait à mi-voix sur le ton de la confidence mais lyrique, lyrique. Ce n'était plus de la direction d'acteurs, c'était de l'hypnotisme ! Sur l'écran, tonnerre, je l'attendais ce plan. Le résultat ? Magnifique. Crispée, la garce, les yeux en boules de lotos, la bouche ouverte en un rictus infâme, les plis de la java honteuse nocturnement quotidienne inscrits un peu partout sur sa tronche royale, elle était, parole, la plus grande actrice du monde, comme autrefois Sylvie Gance dans *Napoléon*, Presle dans *Paradis perdu*, Ivy Close dans *La Roue*, Line Noro dans *Mater Dolorosa*, Jany Holt dans *Beethoven*, Romance dans *Vénus aveugle* et Assia Noris dans *Fracasse*. Allez voir Pampanini dans *La Tour de Nesle*, allez la voir ailleurs et si vous ne voyez pas en quoi Gance est génial, c'est que nous n'avons pas, vous et moi, la même idée du cinéma, la mienne étant, évidemment, la bonne. On m'a dit : « Pampanini ? je n'ai vu que des grimaces ! ». Je laisse Jean Renoir vous répondre : « C'est magnifique, les grimaces, quand elles sont bien faites ».

Abel Gance n'a pas que des amis : que de Caïns sur sa route ! possédé du génie, il n'a pas son pareil pour se laisser posséder par Pierre, Paul ou Marcel. Aujourd'hui même l'Empire est

contre lui. Foin des rivalités inhumaines ; lâs, Gance laisse toujours *l'Eldorado* aux cinéastes du dimanche ; on l'enterra douze ans dans la citadelle du silence parce qu'ayant trié la bonne herbe il laissait la mauvaise dans l'herbier. Gance est un grand pré tout vert. L'ivraie est l'œuvre de l'herbier, non la sienne. L'air franc est son ami et l'air biais son rival. Dans le chant désolé du cinéma français l'herbe y est desséchée. L'heure est venue d'apprendre à choisir (2) il faut brûler l'herbier avec sa tranche dorée.

On a traité Gance de « raté » et tout récemment de « raté génial ». Or, le sait-on, *raté* signifie : « entamé et gâté par les rats » ; les rats autour de Gance pullulèrent mais impuissants qu'ils étaient à entamer son génie, ils le furent également à le gâter. La question se pose à présent de savoir si l'on peut être à la fois génial et raté. Je crois plutôt que le ratage c'est le talent. Réussir c'est rater. Je veux finalement défendre la thèse : Abel Gance auteur raté de films ratés. Je suis convaincu qu'il n'est pas de grands cinéastes qui ne sacrifient quelque chose: Renoir sacrifiera *tout* (scénario — dialogue — technique) au profit d'un meilleur jeu de l'acteur, Hitchcock sacrifie la vraisemblance policière au profit d'une situation par avance choisie, Rossellini sacrifie les raccords de mouvements et de lumière pour une plus grande fraîcheur — ou chaleur, c'est la même chose — des interprètes, Murnau, Hawks, Lang, sacrifient le réalisme du cadre et de l'ambiance, Nicholas Ray et Griffith la sobriété. (De la notion de sacrifice dans les œuvres géniales). Or, le film réussi selon l'ancestrale équipe, est celui où tous les éléments participent *également* d'un *tout* qui mérite alors l'adjectif parfait. Or la perfection, la réussite, *je les décrète abjectes, indécentes, immorales et obscènes*. A cet égard, le film le plus haïssable est sans conteste *La kermesse héroïque* pour tout ce qui s'y trouve d'inachevé, d'audaces atténuées, de raisonnable, de mesuré, de portes entr'ouvertes, de chemins *esquissés et seulement* esquissés, tout ce qui s'y trouve de plaisant et de parfait. Tous les grands films de l'histoire du cinéma sont des films « ratés ». On a dit à l'époque qu'ils l'étaient, on le dit encore pour certains : « *Zéro de conduite, L'Atalante, Faust, Le Pauvre amour, Intolérance, La chienne, Métropolis, Liliom, L'aurore, Queen Kelly, Beethoven, Abraham Lincoln, Vénus aveugle, La Règle du jeu, Le carrosse d'or, I confess, Stromboli,* (je cite pêle-mêle et j'en passe de presque aussi bons). Comparez cette liste avec celle des films réussis et vous aurez sous les yeux toute la vieille querelle de l'art officiel (3). Il est bon aussi, d'aller revoir le *Napoléon* d'Abel Gance là-haut au Studio 28. Chaque plan est un éclair et fait irradier tout autour de soi. Les scènes parlantes sont prodigieuses, et non pas comme on l'écrit aujourd'hui encore en 1955, indignes des muettes ! « Sir Abel Gance », comme dit Becker! ce n'est pas de sitôt que l'on retrouvera dans le cinéma mondial, un homme de cette envergure, prêt à bousculer le monde, La Divine Tragédie, en user comme de la glaise, prendre à témoin de l'objectif le ciel, la mer, les nuages, la terre, tout cela oui, dans le creux de la main. Pour laisser travailler Abel Gance, cherche commanditaire genre Louis XIV. Ecrire : Cahiers du Cinéma qui transmettront. Urgent.

Robert LACHENAY.

---

(2) Il est un temps pour la modestie, mais il en est un aussi pour la démesure. Gance bafoué par une génération de critiques ricaneurs, nous nous proposons de te dédouaner. Le cinéma a besoin aujourd'hui d'ambitions forcenées, de démesure, de folie, de rêves idiots, d'hypertrophie du cerveau, d'orgueil volontaire, d'éclatements de crâne, de dérèglements glacés, autant que de conscience *ou de volonté de* choix. Et alors finie la contemplation dss grands ancêtres, n'est-ce pas, et les fesses tranquillement installées sur la molesquine des ciné-clubs, ces écoles du soir. *Alexandre Astruc* (*La Nef - Novembre* 1948).

(3) A partir du moment où il est admis que le cinéma est davantage qu'un spectacle, cette notion de réussite ou de ratage n'a plus de raison d'être ; « *La soirée était réussie* ! ». On ne dit pas de « Bouvard et Pecuchet » ou de « Jean Santeuil » qu'ils sont des romans ratés et cependant ils sont inachevés, il leur manque des pages et des chapitres comme il manque des plans et des séquences à *Zéro de conduite* ou à *La nuit du carrefour*. Il faut bien comprendre qu'un film, déplorablement photographié, avec une bande sonore inaudible, pas un raccord juste, la moitié des acteurs « *faux* », *la fin* qui tourne court, des longueurs, l'ombre de la camera sur le mur et la girafe dans le cadre, peut être génial. Il suffit à *La tour de Nesle* de la scène où le Hutin joue à la balle, de la poursuite érotique dans les couloirs, du monologue de Pampanini, de trois plans au pictographe, de deux ou trois rots de Pierre Brasseur et de quelques nus satinés pour détrôner tous les films français de l'année. Pardi ! que les autres en fassent autant avec leurs trois cents millions et leurs vingt décors !

LE CINÉMA CHINOIS

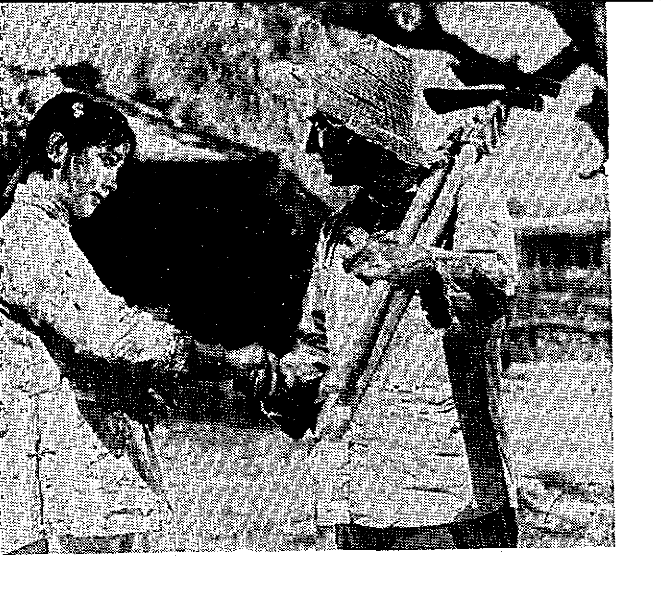
par Georges Sadoul



Héros et Héroïnes.

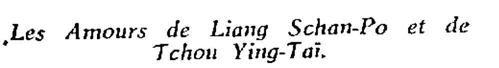
II

En 1946, il n'existait pas dans toute la Chine 300 projecteurs en ordre de marche, mais le Kuo Min Tang établissait un plan grandiose : dans le seul domaine du cinéma éducatif, 6.000 postes de 16 mm devaient être importés en cinq ans. Le gouvernement estimait à 190 le nombre des réalisateurs, scénaristes, producteurs, opérateurs, électriciens et ingénieurs du son existant en Chine. Il comptait former rapidement un millier de ces techniciens, principalement par des stages à Hollywood. Les Etats-Unis fournissaient la quasi-totalité des films importés et occupaient 75 % au moins des programmes. Ils étaient surtout distribués par la grosse société que contrôlait le Kuo Min Tang. « *Aucun rapatriement de capitaux n'est possible par les voies officielles,* écrivait à ce sujet C.Y. Tom dans l'*International Motion Picture Almanac*



La Fille aux cheveux blancs.





Les Amours de Liang Schan-Po et de Tchou Ying-Taï.



Les Amours de Liang Schan-Po et de Tchou Ying-Taï.

1949-1950 (1). *Mais toutes les sommes que procurent les projections de films passent au marché noir, et sont ensuite rapatriées par les voies et moyens particuliers du marché noir..* »

Les dernières années du Kuo Min Tang furent, on le sait, marquées par une fièvre de spéculation, une extraordinaire corruption et une inflation galopante, le million de dollars chinois devenant bientôt monnaie courante. Aux époques de « monnaie fondante », le film « valeur-or » est un refuge pour les capitaux. La production chinoise connut entre 1946 et 1949 une rapide multiplication dans les zones du Kuo Min Tang, et à Hong Kong. On avait mis en scène 75 à 100 films en 1945-1946. En 1948-1949 le chiffre passa à 320 films. La demande était énorme pour les films parlant le chinois « mandarin » ou cantonais, dont le public avait été sevré pendant les longues années de l'occupation japonaise. Cet appétit aurait dû inquiéter Hollywood, dont pourtant l'enthousiasme officiel ne se démentait pas (2).

En même temps les salles se multipliaient. Il semble que leur nombre ait atteint cinq ou six cents pendant les derniers jours du Kuo Min Tang, les équipements provenant principalement des Etats-Unis, de Grande-Bretagne et d'Australie.

Le cinéma du Kuo Min Tang était organisé sur la base d'une intime collaboration entre les hauts fonctionnaires et les grands financiers (souvent incarnés par une seule et même personne). Mais cette organisation, assez voisine du cinéma italien ou allemand en 1935-1945, s'accompagna d'un extraordinaire désordre qui fit que les films, loin d'être standardisés sur le moule de la propagande, abordèrent des thèmes qui furent souvent loin de servir le régime.

Le photographe Henri Cartier Bresson (3), qui se trouvait à Shanghaï au moment où y entrèrent les armées populaires, m'a raconté avec admiration *La Montre*, réalisé par Huang Tso Lin. Ses héros sont des sciuscias chinois, enfants vagabondant dans les rues, qui volent un jour une montre, et sont pris dans une rafle, pour être internés dans une colonie de redressement. Là, ils sont lavés, fouillés et doivent accomplir vingt prodiges pour dissimuler la montre, trésor et maléfice tout à la fois. Un soir un des enfants surprend une conversation : le directeur de la colonie est un voleur. Mais celui-ci, qui a découvert la montre volée, menace l'enfant qui veut le démasquer — et y parvient en effet. Cette simple intrigue était contée dans un style direct et dépouillé, bien proche du néo-réalisme italien. Henri Cartier Bresson considère *La montre* comme l'un des plus beaux films qu'il ait jamais vus et il a été bouleversé par le jeu des acteurs enfants.

Le jeu des enfants dans les films chinois frappa tout aussi vivement le réalisateur soviétique Serge Guerassimov. Il se trouvait à Shanghaï (quelques mois après Cartier Bresson) pour y diriger (avec des cinéastes chinois) un grand film documentaire en couleurs, *La Chine libérée* (4).

« *Dans les familles, écrit-il, l'enfant exécute des travaux secondaires avec un sens émouvant de sa responsabilité. Il possède le sentiment de sa propre dignité, de son importance et il est très rare de voir une grande personne frapper ou repousser un enfant. La patience des adultes est pour eux sans limite... On détourne la circulation d'une rue plutôt que d'interrompre les jeux des enfants...* »

Un enfant était le principal acteur des *Bas Fonds*, libre adaptation du roman de Gorki, réalisé sous le Kuo Min Tang. « *Son jeu*, écrit S. Guerassimov, *est tellement naturel, et possède une telle force d'expression qu'il est difficile d'imaginer comment un petit garçon a pu réussir à se libérer aussi totalement de la caméra, cette présence gênante... Le cinéma chinois repose sur la plus entière franchise, devant les réalités de l'existence. Le jeune acteur des « Bas Fonds » exprimait et comprenait parfaitement cette conception de l'art...* »

La version chinoise des *Bas Fonds* était parfois gâchée par le mélodrame ou l'insuffisance des acteurs adultes, mais, bien qu'il adaptât un sujet étranger, le film possédait un remarquable caractère national.

---

(1) Editions Quigley, New York. En 1948, 457 films importés, 358 sont américains.

(2) « Tous les Chinois préfèrent les films américains, bien que tous les Chinois ne comprennent pas l'anglais. Mais la plupart des films étrangers sont sous-titrés en anglais ». C. Y. Tom, **Motion Picture Almanac**, déjà cité.

(3) On sait que ce célèbre photographe, qui réalisa deux ou trois documentaires, fut avant guerre l'assistant de Jean Renoir pour **Une partie de campagne** et **La règle du jeu**.

(4) Ce film, sélectionné pour Cannes en 1951, fut retiré des programmes à la suite d'une intervention diplomatique.

Ces qualités (et ces défauts) se retrouvaient dans d'autres films réalisés sous le Kuo Min Tang, et que vit S. Guerassimov : le mélodramatique, naïf et un peu vulgaire *Poème des trois beautés de l'humanité*, excellemment interprété, vive critique du régime de Tchang Kaï Chek, à travers le personnage d'un universitaire, et la période de la guerre, *Le fleuve coule vers l'Est* enfin, que le réalisateur russe considère comme « *un phénomène hors série dans le cinéma chinois* » et le meilleur film réalisé sous le Kuo Min Tang. A travers des péripéties parfois mélodramatiques, l'œuvre contait l'histoire de deux amants séparés par la guerre et l'occupation, sort qui fut celui de millions d'amants et de familles pendant de longues années.

« *Malgré son manque d'unité,* écrit Guerassimov, *malgré le bariolage de ses styles, le film présente un grand intérêt, parce qu'il est un panorama de la vie d'une pauvre famille, pendant les longues années de la lutte pour la liberté et l'indépendance... Maints événements ou personnages se trouvent représentés allégoriquement. Toute la violence du film est d'abord dirigée contre les envahisseurs nippons... tout en dénonçant à mots couverts le sabotage des bureaucrates du Kuo Min Tang, les militaires et les fonctionnaires traîtres...* »

Ce que pouvait être le cinéma chinois sous le Kuo Min Tang, *Le mari enfant* nous en donne une assez bonne idée. Le film fut réalisé en 1949 à Hong Kong, alors florissante pour Yueng Tsing, à l'intention du grand public chinois. Le film (production Lee Sty Yung) est loin d'être une complète réussite artistique, et ses décors de studio, notamment, sont médiocres. Mais un clair ruisseau courant sur des galets suscite soudain l'art le plus ancien. Le village décrit avec beaucoup de délicatesse et de sensibilité, est fort loin d'être (au temps du Kuo Min Tang) une contrée idyllique. La vieille féodale tyrannique, son saisissant et répugnant avorton d'héritier (interprété avec un grand talent par le jeune Ngiu Peng), le fermier pauvre qui vend sa fille comme concubine, autant de traits précis, émouvants ou cruels qui stigmatisent le régime des campagnes où les seigneurs et leurs usuriers continuaient d'imposer leur tyrannie médiévale.

Le cinéma chinois paraît donc avoir connu, dans l'immédiate après-guerre, une sorte d'élan « néo-réaliste », en multipliant les films où le neuf faisait de toute part craquer un vieux singulièrement vermoulu, par l'arme de la critique directe ou par une lutte moins ouverte. Mais que serait devenu cet essor si l'ancien régime avait su reprendre le pouvoir en main, s'organiser, amplifier une répression qui faisait voler les têtes de ses adversaires sur les places publiques... On ne le sait, et cette hypothèse est aussi vaine qu'en Italie celle d'un Mussolini triomphant. En 1949 Tchang Kaï Chek dut se réfugier à Formose.

Je connais maintenant une vingtaine de films chinois, et il est bien difficile de fixer mes préférences, parmi tant d'œuvres de tout premier plan et si diverses. Dans mes souvenirs viennent pourtant d'abord *Filles de Chine, Héros et Héroïnes, La Fille aux cheveux blancs, Groupons-nous et demain...*

Filles de Chine (Tchoung Tsoua Nuer) est un film qui me touche profondément parce qu'il me révéla une nouvelle grande école nationale comme jadis ou aujourd'hui *Potemkine, Maria Candelaria, Rome ville ouverte, Les Enfants d'Hiroshima* ou *O Cangaceiro.* Son héroïne est une jeune paysanne de la Chine du Nord. En 1936 les Japonais envahissent son village, qui devient un Oradour. Elle s'enfuit dans les montagnes, elle y rejoint un groupe de partisans, elle y devient une combattante. La vie dans le maquis était empreinte d'une poignante poésie que rythment les quatre saisons... Aux champignons de l'automne succédaient les neiges de l'hiver, silhouettant chaque branche, apportant la famine. Le détachement connaissait l'aubaine vite épuisée de tuer un sanglier, silhouette sur la neige comme dans les grottes d'Altamira ou sur les antiques pierres tombales chinoises. La disette régnait jusqu'au jour où les paysans passaient le fleuve glacé, poussant sur une luge le cadeau de leurs lourds sacs de riz. Le printemps revenait, avec ses cascades, ses pousses tendres et les fleurs de ses rhododendrons sauvages. Dans cette fougue végétale et naturelle éclatait une *Internationale* chantée en chinois, dans un mouvement d'un irrésistible lyrisme, fondant ensemble l'actualité et l'éternel retour de la belle saison.

Qu'on ne prenne pourtant pas *Filles de Chine* pour une paisible bucolique. Le simple et clair récit du scénariste Yen I Yen, les images poétiques de l'opérateur Tchein Tchiang disaient dans leur épique dépouillement les exploits des partisans et des partisanes luttant contre les occupants japonais. Ils disaient les premières escarmouches, les premières victoires, ils disaient aussi le jour où les femmes soldats succombèrent. Les bataillons japonais les avaient acculées au fleuve. Leurs munitions étaient épuisées, elles portaient dans leurs bras leur capitaine agonisante. Elles refusèrent de se rendre, et moururent debout dans l'eau torrentueuse défiant de leurs regards et de leurs chants ceux que l'héroïsme chinois finit un jour par vaincre.

Nous ne savons rien des réalisateurs Lin Tse Foung et Khaï Khang, auteurs de *Filles de Chine*, mais nous pouvons penser qu'ils furent comme beaucoup d'autres cinéastes chinois formés dans les maquis, au cours de combats qui se prolongèrent plus de vingt ans. Le sens extraordinaire de la nature, qui apporte son lyrisme à *Filles de Chine*, est né certes de traditions artistiques millénaires, mais il est soutenu par une longue expérience de combats dans les forêts et les montagnes de Mandchourie. Tout le souffle des campagnes dont Yen-Nan fut longtemps le centre est passé dans ce film inoubliable et puissant.

Pendant les années 1946-1947 le sort de la Chine avait longtemps paru incertain. En mars 1947 Tchang Kai Chek avait pu s'emparer de Yen-Nan, et déclarer, après la prise de la capitale de Mao Tsé Toung, qu'il allait dans les trois mois terminer sa campagne par une victoire décisive. Moins d'un an plus tard, la ville était reprise par les armées populaires. Le 19 octobre 1948 la place forte de Tchang-Tchoun et son armée de 100.000 hommes se rendaient sans condition. On considère généralement cette victoire comme le début de la rapide débâcle de Tchang Kai Chek.

La prise de Tchang-Tchoun mettait les armées populaires en possession des plus grands et des plus modernes studios de toute la Chine. Leurs laboratoires — jadis créés et équipés par les Japonais — devinrent la base des services cinématographiques de Mao Tsé Toung. Les équipes de documentaristes, considérablement développées et désormais bien équipées, accompagnèrent les armées dans leur marche victorieuse et réalisèrent plusieurs douzaines de longs documentaires, retraçant les diverses campagnes de 1948-1949. Le chef-d'œuvre de cette série devait être *Un million d'hommes traversent le Yang Tsé*. Cette véritable opération de débarquement fut engagée dans des conditions extrêmement difficiles et permit de traverser un fleuve presque large comme le *Pas-de-Calais* pour libérer Nankin et Shanghaï. Par milliers les voiles à nervures des jonques couvrent le Fleuve Bleu et avancent sous le feu nourri de l'artillerie, constituant un spectacle qui, malgré son tragique, possédait une inoubliable beauté plastique. Le documentaire possédait la plus grande humanité. La liesse populaire y accompagnait les entrées triomphales des soldats dont la vie aux armées avait été décrite avec précision.

Pendant que les documentaristes en campagne multipliaient leurs films (1) les mises en scène commençaient dans les studios de la Chine septentrionale, appelée jadis par les Japonais Mandchoukuo. La seconde mise en scène, *Filles de Chine*, fut, nous l'avons dit, un chef-d'œuvre. Le premier grand film de la Chine populaire avait été *Le Pont*, encore semi-documentaire et qui avait pour sujet la reconstruction d'un grand pont dans les régions récemment libérées.

Après la proclamation du nouveau gouvernement populaire, le 1er octobre 1949, la Chine comptait trois principaux centres cinématographiques : Tchang-Tchoun, Pékin et Shanghaï. Tchang-Tchoun continua ses mises en scène et Pékin devint pour quelque temps le centre de la production documentaire. La production de Shanghaï ne fut pas dans sa majorité une production d'Etat et continua de fonctionner sur une base privée, ses deux principaux studios étant ceux de Hwa Toung et de Koung Wang.

Dans cette ville, les armées de Tchang Kai Chek en retraite avaient essayé de pratiquer la stratégie de la terre brûlée, et ils avaient endommagé considérablement l'équipement des studios. Après leur défaite il fallut reconstruire les caméras avec les moyens locaux. Les studios recommencèrent leur production au début de 1950, malgré les bombardements aériens du Kuo Min Tang qui les endommagèrent.

Les studios *Koung Wang* étaient alors dirigés par le réalisateur Soun You, qui produisit ou mit en scène, dans le courant de 1950, *Soun Mao*, histoire d'un petit mendiant pendant la période qui précéda et suivit la libération, *Les hirondelles et les corbeaux*, retraçant les luttes des ouvriers de Shanghaï contre le Kuo Min Tang, *Fou Tching*, histoire d'un mendiant qui, au siècle dernier, amassa les aumônes et s'en servit pour fonder des écoles. Le style de ces films rappelait aux visiteurs européens le néo-réalisme italien. Leur opérateur Hang Tsoung Liang avait été formé pendant la guerre par la pratique des actualités, et y avait acquis un métier direct et sûr. Shanghaï, qui avait depuis longtemps épuisé ses stocks de pellicule américaine, utilisait alors du film vierge fabriqué à Moukden, en Chine septentrionale, où fonctionnait une grande usine de produits cinématographiques d'excellente qualité.

---

(1) Plusieurs dizaines de documentaires consacrés aux événements militaires furent ainsi réalisés en 1948-1949. Il serait trop long de les énumérer ici. Plusieurs furent comme **La traversée du Yang-Tsé** des œuvres de grande valeur. Citons parmi les longs métrages **Le drapeau rouge flotte sur la Chine, Nord-Ouest, Le chant de la victoire dans le Sud-Ouest**, etc... Rappelons qu'en 1950 le film soviéto-chinois **La libération de la Chine** (à ne pas confondre avec l'autre long métrage « artistique documentaire » **La Chine libérée** réalisé par Guerassimov) reconstitua en couleurs les campagnes des armées populaires en 1948-1949. La séquence de la Traversée du Yang-Tsé est le sommet dramatique de ce très beau film.

C'est à Pékin que fut réalisé le remarquable *Héros et Héroïnes (Sin er nu Ying Sioung Tchouan)*, où le réalisateur Ché Foung Chan adaptait avec le scénariste Kuo Wei un roman très populaire en Chine, écrit par Kchoung Tsé et Yuan Tsing. L'action se situe dans la province de Tsé Peï, dans un petit village perdu dans les immenses étendues cultivées de la Chine centrale. La paix règne. Une tendre et heureuse idylle unit la paysanne Yang et le paysan Tchang. Puis survient l'agression japonaise. La province est razziée. Certains paysans, commandés par Niou, rejoignent le maquis. Les troupes japonaises occupent maintenant la localité. Un raid de partisans les attaque, en même temps qu'un riche marchand collaborateur. Niou est fait prisonnier au cours des combats. Il est placé, les mains liées et le torse nu, sur un petit cheval chinois. On le conduit hors du village pour le fusiller. Les partisans le délivrent. La guerre des francs-tireurs continue. Tchang, puis Yang ont rejoint leurs rangs. La jonction du détachement avec la VIII[e] Armée assure une victoire par la mise en fuite des armées nippones.

Ce résumé réduit à ses grandes lignes une action complexe où interviennent de nombreux personnages. Leurs aventures sont contées dans un style direct et populaire. Le film, qui dure plus de deux heures, possède toujours une grande densité romanesque, qualité si rare à l'écran. Le sens profond des campagnes chinoises ne se limite pas au lyrisme, aux tremblantes feuilles de saule brillant sous le soleil, aux tuiles creuses quasi provençales, mais il se fonde sur une analyse sociale. La structure des villages chinois était encore féodale quand la lutte contre les Japonais y éveilla la conscience populaire... Partout le film donne le sentiment qu'en Chine les distances comme les années se comptent en milliers. Giuseppe de Santis, qui visita les campagnes chinoises me disait comment, après avoir traversé deux continents, il s'était retrouvé là-bas « chez lui ». La grande antiquité des cultures unit profondément les paysages autour de Pékin et de Fondi, de Moukden et de Pérouse.

Les Français qui assistèrent à la première d'*Héros et Héroïnes*, au Festival de Karlovy Vary en 1952, se trouvèrent aussi « chez eux » dans un film après lequel ils allèrent répétant : « C'est *Les Misérables*. » Il n'est d'ailleurs pas invraisemblable que le roman fameux de Hugo, édité en Chine à plusieurs millions d'exemplaires, n'ait exercé son influence sur les scénaristes et les romanciers, auteurs d'une œuvre dont la richesse est aussi remarquable que le charme, la puissance et la grâce.

Les sources de *La fille aux cheveux blancs* sont moins directement littéraires. Le sujet de cet opéra filmé est une légende populaire, née spontanément de nos jours dans les provinces du Tsé-Peï. Le soir, à la veillée, durant les années trente, les paysans commencèrent à se raconter l'histoire d'une jeune fille, vendue à un méchant seigneur, et qui fut si malheureuse qu'à peine sortie de l'adolescence elle eut les cheveux blancs d'une vieille femme. Réfugiée dans les montagnes avec son enfant, on la prit pour une divinité jusqu'au jour où son fiancé, Persée des maquis, vint délivrer, avec son Andromède, sa terre natale pour y récompenser les bons et punir les méchants.

La légende, issue des veillées paysannes, courut de villages en villages où elle s'enrichit de personnages et d'épisodes multiples. S'étendant sur plusieurs provinces, ce mythe populaire atteignit enfin Yen-Nan, alors capitale de Mao Tsé Toung. Les auteurs dramatiques des groupes culturels en firent une pièce, jouée avec un succès énorme pour les soldats de la VIII[e] Armée et les paysans des régions libérées. La pièce devint bientôt un opéra, dont Tsaï Weng (Chu Wei ?) écrivit la musique.

Le drame et l'opéra accompagnèrent les armées de Mao dans leurs campagnes. Dans le très beau documentaire soviéto-chinois *La Chine libérée* (1) le réalisateur Guerassimov enchaîne naturellement le jugement d'un seigneur féodal dans *La Fille aux cheveux blancs* et dans la réaltié de 1950. Le mythe, né de la réalité ancienne, se liait naturellement aux réalités nouvelles de la Chine dans un opéra que j'ai pu voir en 1951 sur une scène de Berlin interprété par des chanteurs chinois.

Cet opéra devint un film en 1950, où la jeune actrice Tien Hua et ses partenaires chantaient les principaux « grands airs » écrits par le compositeur Chu Wei (Tsai Weng) d'après divers motifs populaires. Le « bel canto » chinois comporte naturellement des conventions comme nos opéras. Le film était réalisé dans le style « néo-réaliste » et les parties chantées y étaient mêlées (pour un dixième environ) à des séquences parlées aussi naturellement que

---

(1) Ce film avait été inscrit par l'U.R.S.S. dans sa sélection pour le Festival de Cannes en 1951. On sait qu'à la demande expresse du Quai d'Orsay, l'œuvre de Guerassimov fut retirée de la compétition et projetée seulement pour quelques journalistes dans une séance très strictement privée.

possible. Le mélange de l'opéra et de la « vie de tous les jours » aurait pu créer de gênantes discordances. Jamais une rupture de ton ne se produisait pourtant dans *La Fille aux cheveux blancs.*

Le mérite de cette réussite revint beaucoup à l'actrice Tien Hua. Elle est à la ville une petite pensionnaire bien sage et peu remarquable, avec son tailleur bleu marine et ses petites nattes noires. Mais l'écran révèle sa beauté et sa puissance tragique. On n'oublie pas sa première chanson. Elle est encore une jeune fille heureuse. Elle vit dans la ferme de son père (que la misère va obliger à la vendre au méchant seigneur). Elle a suivi les traditions populaires chinoises, découpé des oiseaux dans un papier de couleur. Elle se mire dans un fragment de miroir brisé, et chante, comme la Marguerite de Faust, toute sa joie d'être belle et d'aimer. Tout le printemps naît alors de sa jolie bouche. Pareille alors à un ivoire minutieusement sculpté, sous les longues lianes de ses cheveux blancs, elle chantera en maudissant les féodaux, dans une grotte de studio, en excellent « style Méliès ».

Toute la distribution du film vaut sa vedette. Ils vivent pour nous, ces types créés par les paysans chinois : le jeune seigneur bête, gluant, acide (Chen Chiang) ; sa mère au gras visage impassible et cruel (Li Po) ; le père villageois naïf et bon (Chang Shou-Wei) ; l'intendant obèse et fourbe (Li Jen-lin) ; le jeune maquisard énergique et noble (Li Po-wan) ; la touchante servante (Kuan Lin). Cette grande réussite avait été dirigée par les réalisateurs Wang Pin et Shui Hua (Lin Fung et Tshai-Tchang) (1).

Dans les premières années du cinéma populaire chinois, nombreux furent naturellement les films qui situèrent leur action durant la longue période des guerres civiles et étrangères (1931-1949). Le cinéma soviétique, à ses débuts, avait également traité surtout les sujets révolutionnaires de la période 1905-1920. A travers des sujets présentant souvent certaines analogies, les personnalités des réalisateurs chinois nous apparaissent aussi différentes qu'en 1930 celles de Poudovkine, Eisenstein, Vertov ou Dovjenko. Les contrastes entre les divers tempéraments nous apparaissent presque mieux quand le sujet et les péripéties possèdent des ressemblances. Ainsi *Tchiao* (1951) dont l'héroïne est une résistante arrêtée et torturée, et *Le Soldat d'Acier* (1951) dont le héros passe par les mêmes épreuves.

Tchiao a été réalisé par le réalisateur Cha Meng surtout en extérieurs et dans un style semi-documentaire, parent du néo-réalisme, comme la photographie de Pao Tsié, déjà opérateur de *Filles de Chine* et vraisemblablement formé à son métier par la pratique des actualités. Tout à l'opposé pour son esthétique, le réalisateur Tseng Yin a mis en scène son *Soldat d'Acier* presque exclusivement dans des décors construits en studio, et l'opérateur Wang Tchoun Tchan a mis ses lumières et ses ombres violemment contrastées au service d'un acteur de composition moins soucieux de sobriété que de sa puissance expressive. Si l'on cherche une analogie (très approximative et lointaine), les images de *Tchiao* ont l'apparente simplicité de *La Mère*, tandis que l'expressionnisme du *Soldat d'Acier* évoque *Ivan le Terrible*.

Une tendance expressionniste plus accentuée encore marque *Le Camp de Concentration de Tchang-Chao*, réalisé à Shanghaï en 1952 par Cha Meng et Tchang Kché sur un scénario de Feng Souë-Feng. La première partie du film se déroule dans un décor reconstituant un camp de la mort où le Kuomintang, après 1940, interna les communistes. Dans les scènes de violence, de tortures, d'exécution, la photographie de Tchou Thin Ming zèbre les visages dans des clair-obscurs romantiques. En même temps les acteurs sont savamment groupés par leur metteur en scène. Il leur impose des gestes lents et hiératiques, il détache leurs figures monumentales aux poses un peu contournées à la façon de la statuaire baroque. Tout paraît être inspiré ici par certaines traditions de l'avant-garde théâtrale.

Mais le style du film change brusquement quand les prisonniers sont évacués du camp, et conduits dans les montagnes par leurs geôliers, fuyant les armées populaires. Cet exode est conté sur le ton de chronique épique et l'on peut se demander si cette seconde partie n'a pas été dirigée par le seul Cha Meng (réalisateur de *Tchiao*), Tchang Kché s'étant réservé la première partie (2).

---

(1) Je signale aux lecteurs que la graphie des noms chinois en caractères latins est très variable, selon les pays et les transcripteurs. Le nom de ces deux réalisateurs est ici écrit phonétiquement par moi, après l'avoir entendu prononcer par les Chinois à Karlovy Vary. Mais ils sont orthographiés (à la tchèque) dans les publications du Festival 1950 : Lin-Cryfyn et Tché-Tsian.

(2) Le film a été édité en Belgique sous le titre **Les Indomptés.** Le nom du second réalisateur est aussi orthographié Dgang-Koho. Le titre chinois de ce film avait été orthographié à Karlovy Vary **Chang-Jao Ti Djoung Ying.** La production de Shanghaï, qui reprit en 1950, réalisa notamment avant juillet 1952 **Le retour du vainqueur,** réalisation Tsang Siao-Tan, scénario Tchang Thu Sien, et **Tempête sur l'Océan (Tsal Chang Pen Pao),** épisode de la guerre navale contre le Kuomintang se repliant vers Formose.

La Chine est un immense pays avec six cent millions d'habitants, parlant quatre cent langues et dialectes. Ses contrées et provinces, ses hommes et ses climats confèrent à ce « sous-continent » une diversité aussi grande qu'entre diverses régions de l'Europe. Faut-il parler dans le nouveau cinéma chinois d'une « Ecole de Shanghaï » ? Son chef-d'œuvre serait alors *Groupons-nous et demain*, réalisé par Djao Min sur un scénario de Tsouang Kang. Voici une biographie de son réalisateur, qui montre dans quelles conditions mouvementées furent formés les cinéastes de la nouvelle Chine (1) :

« Djao Min, né en 1915 dans la région de l'embouchure du Yang Tsé, devint ouvrier en 1930, après avoir interrompu ses études. En même temps il apprenait la peinture pour laquelle il avait un goût très vif, et à partir de 1934 il participa au mouvement théâtral de gauche, à Shanghaï. Après l'attaque japonaise contre la Chine, en 1937, Djao Min se consacre à une troupe de théâtre aux armées. Pendant huit ans, sur le front et à l'intérieur du pays, il mène une vie errante, étant tour à tour acteur, régisseur, metteur en scène. En 1946, il revient à Shanghaï et commence à travailler pour les studios de la ville alors gouvernée par le Kuomintang. Il fut assistant, notamment pour *La légende des belles, Rhapsodie du bonheur, L'Aventure de San Miao*... Il a fait ses débuts comme réalisateur avec *Groupons-nous et demain*... »

La vie de Shanghaï, dans les derniers mois du Kuomintang, est le sujet de ce film, dont le scénario a été écrit par Tsuang Tang. La résistance se développe parmi les quatre millions d'habitants de l'énorme métropole, où règnent le marché noir, la corruption des fonctionnaires, la désorganisation économique et une inflation galopante. Les manifestations succèdent aux manifestations, groupant surtout les travailleurs et les étudiants. Réduites à la famine, les ouvrières d'une entreprise textile se mettent en grève et occupent l'usine. La police de Tchang Kaï Chek leur donne l'assaut. Les femmes se couchent devant les jeeps et les chenilles des tanks Sherman. Des toits les projectiles tombent sur les troupes d'assaut. Avec leurs poings nus les femmes remportent finalement le succès. Plus tard l'arrivée des armées populaires à Shanghaï parachève leur victoire.

L'œuvre de Djao Min possède une fraîcheur de vision, un élan, une authenticité qui saisissent et retiennent. On comprend que les auteurs du film viennent de vivre, comme leurs acteurs, les événements qu'ils reconstituent avec une fougue décuplée par la conquête encore toute récente de la liberté. Par là *Groupons-nous et demain* rappelle beaucoup notre *Bataille du Rail*, et le talent de Djao Min pourrait valoir celui de René Clément.

Filles de Chine, Héros et Héroïnes, La Fille aux cheveux blancs, Groupons-nous et demain nous paraissent les mises en scène les plus marquantes du nouveau cinéma chinois, dans ses premières années (1949-1952). Ces films ont tous pour sujet la résistance et les luttes populaires.

Ils n'ont pas été les seules œuvres estimables à traiter ces thèmes. Sans pouvoir les analyser longuement je citerai aussi (parmi les films connus de moi) *La Terre à nouveau libérée* (1951, réalisateur Sou Tsaho), épisodes de la lutte dans la région du Yang Tsé, et *Le drapeau rouge sur la montagne verte* (1952, réalisateur Tchang Thoun-Sein), film de « l'école de Shanghaï » qui débute par une « pastorale » pleine de fraîcheur et d'intensité, pour montrer ensuite les combats des maquis et se terminer par la conquête de la « *montagne verte* ». *La Conquête de la Côte 270* (ou *de la Montagne Huashan*, 1954), réalisé par Kuo Wei (un des scénaristes de *Héros et Héroïnes*), traite un sujet analogue au dernier épisode de la « *Montagne Verte* ». Une patrouille de quelques hommes prend d'assaut, par surprise, une montagne de granit, en apparence inaccessible, où s'étaient réfugiés, dans un sanctuaire bouddhique, un état-major du Kuomintang et ses dernières troupes. L'extraordinaire paysage de ce haut lieu chinois (souvent peint sur soie par les anciens artistes) contribue à conférer son art et sa poésie à un film dont le scénario possède le charme d'aventures extraordinaires. Signalons enfin pour la beauté de ses paysages et son exotisme, *La libération de la Mongolie intérieure* (réalisation Kang Sue Wei, 1954), le premier film qui ait été mis en scène dans le pays de Gengis Khan (2), et le naïf mais plein d'enseignement et de charme *Vie d'un agent de police pékinois* (réalisation Shih Hweï), contant à travers les différents âges d'un sergent de ville la vie de la capitale depuis les derniers temps de l'ancien empire jusqu'aux derniers jours du Kuomintang, en passant par la révolution de 1912 et l'occupation japonaise.

---

(1) D'après le bulletin du Festival de Karlovy Vary en 1952. Le titre du film chinois y avait été traduit **Unissons-nous pour le lendemain**. Dans d'autres documents le nom du réalisateur est orthographié Men Tcho-Ming (et non Djao Min).

(2) Nous parlons bien entendu de la Mongolie intérieure, province chinoise: En Mongolie extérieure (depuis 1923, République de Mongolie) le premier film parlant la langue du pays fut l'admirable **Fils de Mongolie** (1935). Plusieurs autres grands films ont été réalisés depuis dans les studios d'Oulan Bator.

Bien entendu, le nouveau cinéma chinois ne s'est pas borné à traiter des sujets appartenant à un passé déjà révolu (fût-il très proche comme les années de lutte contre le Kuomintang). D'assez nombreux films ont abordé la vie des travailleurs sous le nouveau régime. Citons-en quelques-uns. *Les lumières de la ville se rallument* (1949-1950) conte les efforts des ouvriers pour remettre en train l'industrie immédiatement après la libération, comme d'autre part *La femme sur la locomotive* (réalisateur Si Khun, 1950) qui se déroule chez les cheminots. *En avant chantons* (1951) (réalisation Wang Thiai) et *Le chant du drapeau rouge* (1952) montrent les efforts des travailleurs pour améliorer la production dans une fabrique de machines ou dans une filature. *Quand les raisins seront mûrs* (1953, opérateur Wang Chun-Chuan) et *Les Enfants de la Steppe* (réalisateur Hsu Tao, 1954) ont pour sujet les problèmes agraires dans deux régions fort différentes, une province viticole du centre nord et les steppes mongoles, avec leurs innombrables troupeaux. Ce dernier film, qui surpasse *La Libération de la Mongolie intérieure*, possède beaucoup d'art, de poésie, de fraîcheur.

Mais dans leur ensemble aucun film chinois consacré à la vie contemporaine n'a atteint jusqu'ici (du moins aux yeux d'un critique français) l'intérêt et le très haut niveau des sujets tirés de la résistance et des combats pour la libération. Les thèmes montrant une société nouvelle en perpétuelle transformation ne sont pas aisés à traiter. Mais d'autre part la guerre civile n'est pas une mine inépuisable, et les films qui la retracent ont tendu à se répéter. Une crise, non pas du sujet, mais du scénario, s'est manifestée dans les studios chinois à partir de 1951-1952. Tchien Fang, chef de la délégation chinoise en 1954 au Festival de Karlovy Vary, déclarait dans une conférence de presse :

« Au cours de ces dernières années nous avons rencontré de nombreuses difficultés pour l'élaboration et le choix de nos scénarios. Après une conférence tenue en 1953... nous avons établi une étroite collaboration avec l'« Union des Ecrivains Chinois » à Pékin et dans tout le pays pour intéresser au cinéma nos meilleurs écrivains. Des clubs ont été formés où ils s'initient aux problèmes et à la technique du film... »

Il ne faut pas douter que ces méthodes ne produisent bientôt d'excellents résultats. Mais en 1954, à Karlovy Vary, la production chinoise marquait dans son ensemble encore le pas, par rapport à sa prodigieuse expansion de 1949-1952. D'autre part, en 1952-1953, la crise du scénario s'était accompagnée d'une diminution de la production. Les dirigeants des studios avaient voulu viser la qualité plus que la quantité. En 1952, quatre films seulement furent mis en scène. En 1953, à cinq films mis en scène s'ajoutèrent deux films de poupées et quatre « films théâtraux », adaptant à l'écran des spectacles de la scène. Le plan de 1954 comportait 12 à 15 mises en scène, plus deux « films théâtraux » et quatre films de poupées. A ces longs métrages devaient s'ajouter 487 films (ou plus exactement 487 bobines) documentaires ou scientifiques.

Depuis 1952 le gouvernement avait procédé à une réorganisation du cinéma. A Shanghaï il avait racheté à leurs propriétaires et concentré en un seul établissement tous les studios privés existant dans la ville. D'autre part, un grand effort se poursuivait pour l'élargissement du public et l'équipement cinématographique du pays. Il y existait en 1953 781 cinémas (contre 462 en 1949) et d'autre part 1.500 postes mobiles, en 16 et 35 mm, parcouraient les campagnes. Il y eut ainsi dans la Chine de 1953 750 millions de spectateurs (contre 47 millions en 1949). En cinq ans le nombre des billets vendus s'était donc trouvé multiplié par quinze.

Cette très rapide extension permet de penser que dans les années qui viennent les spectateurs chinois se compteront par milliards, et que la fréquentation annuelle dépassera de loin celle des Etats-Unis.

D'énormes débouchés s'ouvrent donc en Chine — notamment pour la production française et italienne. Faute de relations diplomatiques avec Pékin, aucun de nos films n'était connu en Chine populaire, au début de cette année. Mais en juillet, à Genève, le ministre Chou en Laï a formellement exprimé à certains dirigeants du cinéma chinois présents en Suisse son souhait de voir des films français dans son pays... Ajoutons que leur diffusion sera d'autant plus considérable qu'un grand effort a été, ces dernières années, opéré en Chine pour le doublage des films étrangers (1). Les versions chinoises parlent la langue officielle (autrefois appelée Kouan-Houa ou *mandarin*). Certains films à très large diffusion sont aussi doublés en mongol, en cantonais, en thibétain et dans la langue parlée au Sin-Kiang. La version originale des

---

(1) 1953 : 33 films de mise en scène et 45 documentaires. Programme 1954 : 60 grands films, 60 documentaires.

films chinois parle elle aussi le Kouan-Houa mais dans certains cas ces films sont doublés dans les quatre principales langues secondaires de la Chine (1).

« *Sur cette terre un homme sur quatre est un Chinois* », répètent certains journaux. Dans un énorme pays, enfin unifié et pacifié, en pleine expansion culturelle, économique et industrielle, les perspectives de développement cinématographique apparaissent vertigineuses pour un observateur européen.

Si nous parlons art du film, ces perspectives sont également immenses, le plus jeune des arts ayant toujours beaucoup puisé dans les plus anciens des arts et dans la culture nationale. Or la civilisation chinoise (répétons-le) est la plus vieille des civilisations toujours vivantes. L'histoire de la danse, de la musique, de la littérature, du théâtre, de la peinture, etc., s'étendent, dans ce pays, sur quarante siècles.

Les premiers films du nouveau cinéma chinois furent tout imprégnés de cette vieille civilisation, mais ils n'y puiseront pas leurs sujets. Le premier film chinois inspiré par le théâtre classique, *Les amours de Liang Shan-po et de Tchou Ying-Taï* (réalisation Sang-Hu et Huing Sha, 1953) vient seulement d'arriver en Europe et l'on sait que son premier spectateur occidental, Charles Chaplin, ne lui ménagea pas sa grande admiration.

L'opéra chinois compte plusieurs genres. *Les amours de Liang et de Tchou* appartiennent au genre Yué, dont les origines sont récentes, puisqu'elles remontent au moment de la révolution de Sun Yat Sen. Vers 1910, dans les régions qui environnent l'embouchure du Yang-Tsé, des troupes de chanteuses et de musiciens se formèrent. Les instruments de leurs petits orchestres étaient très primitifs : flûtes en bambou et tambours. Ces troupes, bientôt composées d'une dizaine de personnes, allèrent de village en village, interprétant des saynètes chantées et mimées. Comme ces chants populaires raillaient le plus souvent la féodalité, les « mandarins » persécutèrent les comédiens, les emprisonnant et les torturant. Pour échapper à cette répression, certaines troupes se fixèrent dans les villes, notamment à Shanghaï. Elles étaient devenues des troupes d'opéra, au répertoire varié, issu des vieilles légendes et des chansons populaires. Les chanteurs *Yué furent bientôt conviés dans toute la Chine, mais leurs tendances leur* valurent d'être persécutés par le Kuomintang — et soutenus par les organisations révolutionnaires clandestines. Après 1949 toutes les formes du théâtre populaire prirent un nouvel essor. En octobre 1952 un grand Festival d'opéra réunit à Pékin 23 troupes qui présentèrent 170 pièces lyriques. *Les amours de Liang et de Tchou* arrivèrent en tête du palmarès avec cinq grands prix (musique, interprétation, mise en scène, etc.). Après ce triomphe l'opéra devint film, sur une partition écrite par Liu Ju-Tseng.

A l'écran, comme à la scène, tous les rôles de *Liang et Tchou* sont interprétés par des jeunes filles. A ses débuts la distribution des opéras Yué avait été mixte — contrairement au théâtre classique chinois du XIXe siècle, où les rôles féminins étaient (comme au Japon) interprétés par des hommes.

L'actrice Fen Jui Chan tient avec beaucoup de grâce et sans aucune gênante équivoque le rôe de l'adolescent Liang, amoureux de la belle Tchou (interprété par Yuan Hsueh-fen) dont le père, un vénérable vieillard à longue barbe blanche, est lui aussi interprété par une jeune fille. Le drame a seulement cinq ou six personnages, et débute en comédie. Il possède un charme et une grâce inoubliables, par la mélodie pénétrante des chants, les gestes gracieux, le perpétuel ballet des robes de soie et des éventails, le goût raffiné et populaire, luxueux et simple des décors et des accessoires. Je ne doute pas que *Liang et Tchou* ne causent auprès des amis du cinéma une impression plus profonde encore que le premier film en couleurs japonais, *La Porte de l'Enfer*. *Roméo et Juliette* de l'ancienne Chine (sa légende originelle date du IIIe siècle) est inimitable par son charme, son authenticité, sa puissance lyrique, sa simplicité, son sens populaire et sa culture raffinée.

Voilà terminé, avec les derniers films parvenus en Europe au milieu de 1954, une « petite histoire » du cinéma chinois. Elle reste très sommaire en dépit de sa relative étendue, elle est très incomplète à coup sûr et probablement très inexacte en plus d'un point. Nous n'avons pas prétendu épuiser un problème, mais présenter certaines de ses données. Chaque nouveau Festival, chaque nouvelle découverte ou information me confirme en tout cas dans une conviction encore instinctive et peu motivée en 1950 : Durant la seconde moitié du XXe siècle, les plus grandes révélations du cinéma mondial lui viendront d'Orient. En Chine, comme au Japon, ces révélations ne sont plus désormais une perspective mais une certitude attestée par plusieurs œuvres qui marquent des dates importantes dans l'histoire du cinéma.

Georges SADOUL.

---

(1) Inversement les films réalisés en Mongolie peuvent parler la langue du pays, et être ensuite doublés en Kouan-Houa.

Orvet, mon amour

La haine du cinéma en général, celle d'Hollywood en particulier, ne sont pas étrangères aux sarcasmes par lesquels nos confrères dramatiques ont accueilli *Orvet*.

Dans toute la presse, trois voix se sont élevées en faveur de Jean Renoir : celle de Roberto Rossellini dans « Combat », celle d'André Bazin dans « Arts » et dans « L'observateur », celle enfin d'un critique dramatique, M. B. de Garambé dans « Rivarol » : « ...*Et il y a autre chose : une santé absolument féroce, un goût de la vie, une joie naïve et même assez cruelle, une bonhomie raisonneuse qui fait mes délices, une cocasserie très gentille, humble, qui a presque l'air de s'excuser, une verdeur très franche, une vulgarité sans apprêts, une vulgarité comme un gros percheron (on sait qu'elle tient à la terre et que la besogne ne lui fait pas peur). Tout cela ne construit-il pas une pièce?* »

On a « démonté » *Orvet* en lui opposant des sœurs aînées : « La sauvage », « La folle de Chaillot »», « Pygmalion », « Six personnages », « La renarde », « La vouivre », etc. Il serait tout aussi aisé de prouver que tout *Orvet* tient dans les films de Jean Renoir dont plusieurs précédèrent les œuvres théâtrales en question : par exemple la date et le sujet du premier film de Renoir *La fille de l'eau* (1924) excluent les rapprochements avec « La renarde », « La vouivre » et « La sauvage ». Le thème de « Pygmalion », je ne vois pas au nom de quoi il serait intouchable ; l'auteur d'*Orvet* l'a d'ailleurs utilisé plusieurs fois : *Marquita* (1927), *Boudu* (1932) et plus récemment *Le Carrosse d'or* et *French-Cancan*. Reste « La folle de Chaillot »; Renoir qui fut très ami avec Giraudoux voulait en faire un film en Amérique. On sait que les films avortés de Jean Renoir ne sont jamais tout à fait perdus : il y a dans *Orvet* le personnage de « La folle de Chaillot » (cela peut être un hommage à Giraudoux) comme il y a aussi un peu du *Premier amour* de Tchechov que Renoir n'a pu tourner, comme il y a encore des « auto-emprunts » (*La fille de l'eau, Marquita, La règle du jeu, L'étang tragique, Le carrosse d'or* et *French-Cancan*). De même, dans son prochain film (dont Ingrid Bergman sera la vedette) on retrouvera les éléments d'un *Van Gogh* avorté, en compagnie de réminiscences du *Crime de Monsieur Lange*, de *La Bête Humaine*, de *La Femme sur la plage*, et aussi des films de Rossellini (*Stromboli*). Voilà pour les forts en thèmes !

Jean Renoir ne s'est jamais beaucoup soucié de la presse. Ce qui comptait c'est que le film fût réussi *à ses yeux* et il l'était toujours (sauf pour *La partie de campagne* qu'il abandonna en cours de tournage, n'étant pas satisfait des rushes). On sait que pour Renoir les acteurs sont sacrés; sur le plateau, il n'est pas question de les importuner. Sur les trente-cinq films qu'il a tournés, plus d'une vingtaine furent conçus pour, et en fonction de, telle ou telle actrice comme *Orvet* a été écrit pour Leslie Caron. La mauvaise presse d'*Orvet* semblable à celle de *La chienne*, de *La Règle du jeu* ou du *Carrosse d'or*, a fortement indisposé Renoir puisqu'elle risquait de gêner ses interprètes. Il s'est donc fâché à la radio : « *Monsieur Stève Passeur a le droit de trouver ma pièce ratée, il est du métier, mais Monsieur Favalelli n'a pas le droit de critiquer la personne de Leslie Caron car il n'y connaît rien. Je puis l'assurer que si mon père avait connu Leslie, ce n'est pas un portrait d'elle qu'il aurait fait, ni cent : il aurait passé sa vie à la peindre.* »

J'ai vu *Orvet* cinq fois avec un plaisir chaque fois renouvelé. D'abord, ce n'est jamais tout à fait pareil. La première semaine, le texte changeait tous les soirs pour une plus grande aisance des acteurs. La mise en scène d'*Orvet* est une merveille de précision. Comme au cinéma il s'agit au fond d'un parallélépipède rectangle à occuper sans avoir l'air de s'être soucié de l'occuper. Il était prévisible que l'on dirait d'*Orvet* que c'est du cinéma. Tant qu'à préjuger, il eût été plus subtil de se livrer au calcul suivant : Renoir est un homme de cinéma; pour la première fois il aborde la scène; il va donc nous donner un pièce plus *théâtrale* que toutes celles écrites par des auteurs dramatiques. Ce n'est pas tout à fait vrai, mais plus intelligent. Il est évident par exemple que le problème des entractes a préoccupé Jean Renoir. Ce problème il l'a résolu en décidant que ses personnages feraient l'amour. Au début du second acte Leslie Caron et Michel Herbault arrivent en bâillant. Au début du troisième acte ce sont Bussières et Marguerite Cassan. Les idées de mise en scène dans *Orvet* sont spécifiquement théâtrales : par exemple j'ai beaucoup admiré l'usage qui est fait des objets qui brillent : le stylo de Paul Meurisse et le couteau dont s'emparent Catherine Le Couey au premier acte et Bussières au troisième, envoient dans la salle de bien jolis reflets. C'est parce qu'elle brille que Leslie Caron vole la montre de Michel Herbault et désire la machine à écrire de Paul Meurisse. C'est un peu la crainte d'affadir les subtilités d'*Orvet* qui me fait en arrêter l'énumération. Et cependant comment ne pas penser au Bickford de *La femme sur la plage* lorsque Meurisse arrive sur la scène avec, à la main, sa machine à écrire?

Jean Renoir a écrit *Orvet* parce qu'un jour, en Amérique, il a rencontré une jeune femme qui prononçait « les boaa », « un rnaard », « c't'idée ». Pour elle et aussi sa personne physique peu commune, il a écrit une pièce sur les « boaa » avec des « r'naards ». Et voilà comment est née toute une série de personnages, de Williams, domestique anglais : « *yes sir, que dalle* », à Philippe, le brochet de la mare aux Choguettes, en passant par Couttant (« *à la tienne Etienne et casse pas le bol* »), Madame Camus et les deux chasseurs, nouveaux tableaux vivants, extraordinaire galerie, d'une richesse balzacienne.

François TRUFFAUT.

LES MARX BROTHERS ONT-ILS UNE AME ?

(*suite de la page* 27)

— Il y a encore un pied de trop ! dit Chico.

Et Harpo se prépare à couper le pied à coups de marteau.

— Non, pas celui-ci. Là.

Harpo coupe alors avec les ciseaux, un pied de long sur son yard ruban. Il coupera enfin ce pied de trop sur la longueur de la moustache. C'est alors que le côté trop court deviendra le côté trop long.

Groucho. — Prenons la situation à l'étranger. Prenons l'Abyssinie. Voyons, prenez l'Abyssinie et je prendrai un sandwich au pain de seigle. Allons voir à la cuisine ce qu'ils peuvent nous donner.

Devant cette logique agressive et ces pléonasmes qui n'en sont pas la raison la plus fière est impressionnée.

UNE MORALE TOTALE

Les philosophies ont pris l'habitude d'être stylisées, reproportionnées, exemplaires. Avec une pudeur commune, elles oublient de donner à l'instinct de rapine et de conquête des places exactes, limitées et grotesques qui permettraient de situer la bonté et la beauté dans un contexte normal. L'univers burlesque des Marx, au contraire se réfère très soigneusement à une morale totale, qui donne toutes ses chances au cerveau, aux artères, à l'estomac, aux muscles comme aux organes génitaux. Tous les jugements sont bâtis sur la frontière humiliante, mais combien fréquentée de l'humain et de l'inhumain. Comme dans les œuvres impitoyables de Gogol ou de Bert Brecht, toutes les formes de canailleries et de brigandages ont droit de cité. L'agressivité n'est pas dissimulée. On pourrait invoquer la bonne devise de *L'Opéra de quat' sous* : « *Dans cette vie, l'homme n'est jamais assez mauvais.* » En ne s'embarrassant plus de certains degrés d'honnêteté qui n'existent pas, les Marx redonnent à la faim, sa véritable importance dans la vie morale. L'éternelle vérité des pots-de-vin entre en scène.

Pendant la guerre de *Duck Soup,* Groucho se met à tirer d'une fenêtre sur ses soldats qu'il met en fuite.

— Mais Sire, vous tirez sur vos troupes ! lui signale un officier de son état-major. Groucho lui donne immédiatement 5 dollars en lui disant :

— Surtout, que cela reste entre nous.

En matière de gachis de seconde classe pour le bon motif on a vu, depuis, beaucoup mieux à Mers-El-Kébir.

Monkey Business. Partis pour délivrer une jeune fille enlevée par des gangsters, Chico et Groucho ont emporté quelques provisions. Interrompant la poursuite, ils se mettent à manger.

Chico. — Il faudrait peut-être aller d'abord chercher la jeune fille.

Groucho. — Attends qu'on ai fini de manger. Il y en a juste pour deux.

Chico. — Elle aurait bien pu se faire kidnapper dans un restaurant. Beefsteack oblige.

Groucho découvre un couple illégitime, sur un balcon, au cours de la réception de *Monkey Business.*

Un Homme. — Oh ! Emily.

La femme. — Oh! Henry. Soyez prudent, quelqu'un pourrait nous voir.

L'Homme. — Oh, voilà trop longtemps que je suis prudent.

Groucho. — Puisque vous tenez à en parler, depuis combien de temps êtes-vous prudent ?

La femme. — Oh! on nous a vus!

L'homme. — Allons, du calme Emily ; je vais lui parler. Vous ne direz pas un mot de tout ça, n'est-ce pas ?

Groucho. — Monsieur, essayez-vous de me soudoyer ? Combien offrez-vous ?

La femme. — Mais vous ne me comprenez pas ! Voyez-vous, je ne suis pas heureuse avec mon mari. Il lui aurait fallu une femme d'intérieur.

Groucho. — Madame cette remarque me blesse. Plusieurs de mes amies sont femmes d'intérieur.

L'homme. — Dites-donc, si vous le prenez sur ce ton...

Groucho. — Ecoutez. Vous vivez au paradis des sots. Vous avez l'intention de dépenser 10 dollars pour offrir une bague à cette femme? Regardez cette bague; elle est en cuivre massif et vous l'aurez pour un dollar et demi. Qu'en dites-vous ? Je sais qu'elle ira à Madame, je l'ai prise au nez d'un sauvage.

La bêtise coutumière attire aussi l'attention des Marx. Quittant l'Olympe du banditisme et de l'imposture, ils peuvent descendre jusqu'au petit débinage et croc-en-jambe quotidien. Pour le critique américain James Feibleman, les Marx Brothers nous donnent, avant tout, la *comédie des lieux communs.* Effectivement, il faut entendre Chico, maître de la platitude surapplatie, réciter le dictionnaire des idées reçues, et préférer répéter : « How do you do ? » indéfiniment pour éviter de construire une phrase. Groucho, aime lui aussi briser le nez au lieu commun.

GROUCHO ET L'AMATEUR DE PROBLEMES

Dans *Animal Crackers*, Groucho est en grande conversation avec Chandler, riche et prétentieux marchand de tableaux :

Groucho. — Quelle est votre opinion sur l'Art ?

Chandler (heureux de la question, prenant son temps). — Ah ! je suis vraiment très content que vous me posiez cette question.

Groucho. — Je retire la question. Ce type prend les choses sérieusement. Ce n'est pas prudent de lui poser une question simple. Dites-moi, Monsieur Chandler, où comptez-vous bâtir votre nouvel Opéra ?

Chandler. — Oh ! je pensais le mettre quelque part, près de Central Park.

Groucho. — Je vois. Pourquoi ne le mettez-vous pas en plein Central Park ?

Chandler. — Croyez-vous que ce soit possible ?

Groucho. — Bien sûr. Faites-le la nuit, pendant que personne ne regarde. Pourquoi ne pas le mettre dans le bassin et tout le reste par dessus. Naturellement cela pourrait gêner la distribution de l'eau. Mais après tout nous ne pouvons pas oublier que l'Art est l'Art. Toutefois, d'un autre côté, l'eau c'est l'eau n'est-ce pas ? Et l'Est c'est l'Est, et l'Ouest c'est l'Ouest. Si vous prenez des airelles et que vous en fassiez une compote de pommes, elles ont beaucoup plus goût de prune que ne l'aurait une compote de rhubarbe. Maintenant dites-moi ce que vous en pensez ?

Chandler. — Et bien je serais très heureux de vous donner mes opinions...

Groucho. — Chouette alors. Je vous les demanderai un de ces jours. Faites-m'y penser, voulez-vous ? Je vais vous dire. Pouvez-vous venir à mon bureau à dix heures demain matin ? Si je ne suis pas là, demandez M. Jamison, c'est mon secrétaire. Et s'il vous reçoit, je le renverrai. Cela nous fait donc un rendez-vous pour samedi 3 heures. Non, vous feriez mieux de venir mardi. Je pars lundi pour l'Europe. (*Groucho serre la main de Chandler.*) Excusez-moi. Mon nom est Spaulding. J'ai toujours désiré vous rencontrer, Monsieur Chandler ? Dites-moi, que pensez-vous du problème de la circulation ? Que pensez-vous du problème du mariage ? Que pensez-vous la nuit quand vous vous couchez, espèce de cochon ?

— Eh bien ! je vais vous dire tout cela, mon cher...

— Je préfère ne pas en discuter plus longtemps. Il y a des enfants ici.

— Eh bien ! mon cher Capitaine, en dernière analyse, c'est une question d'argent. Voyez-vous, aujourd'hui, le nickel n'est plus ce qu'il était il y a dix ans.

— Oh ! mais j'irai plus loin ! Je descendrai au dépôt. Le nickel aujourd'hui n'est plus ce qu'il était il y a quinze ans !

LES VALEURS MARXIENNES

Certains connaisseurs apprécient l'anarchie foncière des Marx Brothers, mais leur reprochent de n'être que négatifs et inopérants. « *Inspiration cahotique, fragmentaire, improvisée, inintelligible* », a pu dire un critique.

S'ils n'étaient que l'exception à toutes les manies et procédés de l'ordre, les Marx seraient infiniment précieux. Personne ne se donne plus la peine de démontrer qu'il n'est pas indispensable que tout le monde se prenne au sérieux, et de mettre en lumière certains ridicules trop peu soulignés. Mais les Marx Brothers ne sont pas des clowns superficiels, uniquement négatifs, voués aux jeux de massacre. Certes, leur affrontement s'organise en dehors de la raison. Pour eux, les accomplissements personnels se font dans des dimensions étrangères au vague à l'âme. Les Marx ne refusent pas de croire au réel, au sacré, au social, à la nature humaine. Mais quand la société, en grand branle-bas de célébration, essaye de leur imposer un idéal à sa façon, par l'usage ou la contrainte, ils se mettent à poser les questions, par sequelles rapides, dont ils ont le secret, et qui mettent vite le Monsieur Tartempion interrogé dans l'impossibilité de se prendre pour Pascal ou la Princesse de Clèves.

Paul Gilson remarque : « *Si les Marx entrent dans le salon d'un hôtel comme sur une piste, ce n'est pas qu'ils traitent la société à la légère, mais parce que, avec raison, ils prennent le cirque au sérieux.* » Quand on considère les valeurs marxiennes, on voit, à quel point, elles ne sont absolument pas lunaires. Le scepticisme compétent des frères s'oppose à ces tensions tragi-comiques qui momifient la plupart des êtres, acharnés à vivre des thèmes préfabriqués dans lesquels ils n'ont aucune part constitutive. La devise des frères Marx pourrait être : Crois à ce que tu sais faire, *et c'est tout*. Pour eux, l'incompétence est le seul défaut rédhibitoire.

On peut trouver illogique une telle prétention chez ces imposteurs, qui deviennent. tour à tour, chef d'Etat, chirurgien ou détective, sans avoir le moindre atome de compétence ou même de bonne volonté. Mais les mascarades ne s'attaquent pas aux postes importants, aux missions authentiques, mais plutôt aux mauvaises habitudes, auréoles, tabous et avantages qui s'attachent à certaines fonctions, transformant les apostolats et les grands devoirs en belle situation et en train de vie sous le signe de la moindre des choses. Les Marx sont terriblement consciencieux. Mais, pour eux, la grandeur de l'homme est avant tout technique, et correspond aux développements des capacités et des talents d'expression. Il suffit, pour s'en convaincre, de mesurer la place qu'ils accordent à ce que l'on appelle les loisirs, et dont ils ont fait leur métier : la musique, la parole, l'acrobatie, l'art de persuader, le jugement des êtres et de leurs illusions. Alors que Charlot exerce différents métiers en dépit du bon sens et que sa prodigieuse virtuosité expressive ne sert qu'à le rendre encore plus humainement inservable, les Marx, eux, sont bons à quelque chose. Ils font ce qu'ils ont choisi de faire, et dont la synthèse ne correspond à aucune profession connue. S'il leur arrive de coller du papier peint, dans *Un Jour aux Courses*, d'une façon aussi catastrophique que celle de Chaplin dans *Charlot travaille*, il faut remarquer que cette entreprise ne cherche pas à rénover un appartement, à satisfaire une clientèle, mais plus simplement à dissimuler un flirt et à préparer une fuite. L'opération remplit donc parfaitement son objet. On peut critiquer la méthode, mais non son efficacité.

(*A suivre.*) André MARTIN.

FILMS SORTIS A PARIS
DU 30 MARS AU 26 AVRIL 1955



FILM ALLEMAND

Sterne Uber Colombo (Le Tigre de Colombo), film en Gevacolor de Veit Harlan, avec Kristina Soderbaum, Willi Birgel, Adrian Horven, Gilbert Houcke. — En ce qui concerne Harlan on eût préféré en rester à de très... très anciens souvenirs. D'autant plus que le film est assez fade.

FILM MEXICAIN

La Perversa (La Perverse), film de Chanaro Urueta, avec Elsa et Alma-Rosa Aguirre, Cesare del Campo, Octavio Arnaz. — Ah ! ce goût des Mexicains pour le mélodrame pathologico-social ! Il paraît que, sur place, ça plaît beaucoup.

FILM ANGLAIS

The Young Lovers (Evasion), film de Anthony Asquith, avec Odile Versois, David Knight, Joseph Tomelty, Paul Carpenter, Theodore Bikel, Jill Adams. — La politique contre l'amour. Habile, bien fait, parfois émouvant. Odile Versois est excellente.

FILMS ITALIENS

Journey in Italia (Voyage en Italie), film de Roberto Rossellini, avec Ingrid Bergman, George Sanders, Paul Muller, Anne Proclemer. — Voir critique dans ce numéro.

Les Femmes mènent le jeu, film en Ferraniacolor de Giorgio Bianchi, avec Henri Vidal, Arlette Poirier, Maria Flore, Cosetta Greco, Paolo Steppa, Georgette Anys, Umberto Spadaro. — La façon confuse dont ce film est réalisé ne permet absolument pas de vérifier la vérité du titre.

Le Masque de fer, film en Ferraniacolor de Richard Pottier, avec Andrée Debar, Pierre Cressoy, Armando Francioli. — Capes et épées. Le charme dumasien ne passe pas.

FILMS FRANÇAIS

Du Rififi chez les hommes, film de Jules Dassin, avec Jean Servais, Carl Mohner, Robert Manuel, Marcel Lupovici, Marie Sabouret, Janine Darcey, Magali Noël, Claude Sylvain. — Voir critique dans notre numéro 46.

Pas de souris dans le bizness, film de Henry Lepage, avec Geneviève Kervine, Renaud-Mary, Gérard Séty, Howard Vernon, Dora Doll, Michel Ardan, Robert Dalban, Georges Lannes. — Entreprise bien inutile. Oh ! pas bien méchante ! Mais à quoi bon la « série noire » quand ce n'est plus *Le Grisbi* ou *Le Rififi*. Pour remplir le tiroir-caisse? Ça ne durera pas bien longtemps.

Le Village magique, film en Ferraniacolor de Jean-Paul Le Chanois, avec Robert Lamoureux, Lucia Bose, Hélène Rémy, Delia Scala. — Un film bâtard où se mélangent au moins trois films différents dont le moins surprenant n'est pas ce brusque documentaire sur les rivalités politiques intérieures siciliennes. Lucia Bose, par sa grâce pathétique, nous fait parfois nous prendre au jeu.

Razzia sur la chnouff, film de Henri Decoin, avec Jean Gabin, Lino Ventura, Albert Rémy, Magali Noël, Jacqueline Porel, Marcel Dalio, Pierre Louis, Armontel. — Un Decoin des meilleurs jours au service d'un sujet assez répugnant. Un Gabin digne du *Grisbi* dans un très antipathique rôle de flic.

Ça va barder, film de John Berry, avec Eddie Constantine, May Britt, Jean Carmet, Jean Danet, Roger Saget, Monique van Vooren. — Sur un scénario complètement inexistant, John Berry montre un tempérament, un dynamisme et un « plaisir de tourner » très sympathique.

Les Pépées font la loi, film de Raoul André, avec Dominique Wilms, Claudine Dupuis, Louise Carletti, Suzy Prim, Michèle Philippe. — Même commentaire que pour *Pas de souris...*

Oasis, film en CinémaScope et en Eastmancolor de Yves Allégret, avec Michèle Morgan, Pierre Brasseur, Cornell Borgers, Grégoire Aslan, Gil Galion, Jean Hebey. — Le deuxième CinémaScope français. Techniquement très correct, mais le sujet est mauvais. Michèle Morgan, Pierre Brasseur et Cornell Borgers sont bons.

Sur le banc, film de Robert Vernay, avec Raymond Souplex, Jane Sourza, Julien Carette, Nicole Besnard, Paul Azaïs, Léon Corne, Fernand Sardou. — Aïe, aïe, aïe !

FILM INDIEN

Do Bigha Zamin (*Calcutta, ville cruelle*), film de Bumal Roy, avec Balraj Sahani, Nimpa Roy, Batan Kumar, Nana Palsikar, Nazir Hussain. — La révélation du cinéma indien. Néo-réalisme et mélodrame. Des naïvetés, des longueurs, mais attachant : à voir.

FILMS AMERICAINS

The Caddy (*Amour, délices... et golf*), film de Norman Taurog, avec Dean Martin, Jerry Lewis, Donna Reed, Barbara Bates. — En ce qui concerne le golf ce n'est pas très convaincant. Que fait la belle Donna Reed sur ce terrain? Un peu pitié.

Garden of Eden (*Le Jardin de l'Eden*), film en Eastmancolor de Max Noffeck, avec Mickey Knox, Jamie O'Hara. — Film nudiste animé des meilleures intentions et doté par Boris Kauffman d'une très jolie photo. Rien de moins érotique au premier degré; mais au second pour le glouton optique breveté de première classe...

There's No Business Like Show Business (*La Joyeuse Parade*), film en CinémaScope et en Technicolor de Walter Lang, avec Ethel Merman, Donald O'Connor, Marilyn Monroe, Dan Dailey, Johnie Ray. — On a déjà vu vingt films identiques, mais dans le genre, c'est réussi, entraînant, amusant et Donald O'Connor est un séduisant personnage.

Violence (*Violence*), film de Jack Bernhard, avec Michael O'Shea, Nancy Coleman, Peter Whitney. — Par-ci, par-là de bonnes choses. Nancy Coleman est gentille.

Shield for murder (*Le Bouclier du crime*), film d'Edmond O'Brien et Howard W. Koch, avec Edmond O'Brien, John Agar, Emile Meyer, Carolyn Jones, Hugh Sanders, Maria English. — « Policier », correctement fait et joué. Sans plus.

Festival de films de jazz inédits, film avec Count Basie et son orchestre, Cab Calloway, Billy Eckstine, Louis Jordan, Lucky Millinder, Henry Woode, The Mills Brothers, Dorothy Dandridge. — Pour les amateurs.

Sign of the Pagan (*Le Signe du païen*), film en CinémaScope et en Technicolor de Douglas Sirk, avec Jack Palance, Ludmilla Tchérina, Jeff Chandler, Rita Gam. — Attila ne triomphera ni de l'amour, ni de l'ordre romain. Tout cela est amusant et pittoresque.

Rear Window (*Fenêtre sur cour*), film en Technicolor d'Alfred Hitchcock, avec James Stewart, Grace Kelly, Wendell Corey, Telma Ritter, Raymond Burr. — Voir critique dans notre numéro 46.

Woman's World (*Les Femmes mènent le monde*), film en CinémaScope et en Technicolor de Jean Negulesco, avec Clifton Webb, June Allyson, Van Heflin, Lauren Bacall, Fred Mac Murray, Arlene Dahl, Cornel Wilde. — A part quelques admirables vues de New-York au début du film, cette variante édulcorée de *La Tour des ambitieux* de Robert Wise ne se signale guère à l'attention que par la présence de la charmante June Allyson.

Bengal Brigade (*La Révolte des Cipayes*), film en Technicolor de Laslo Benedek, avec Rock Hudson, Arlene Dahl, Ursala Thiess, Torin Thatcher, Arnold Moss. — Tourné en très peu de temps et entièrement en studio ce film est un petit tour de force parce qu'il équivaut aux plus onéreuses et éternelles suites des *Trois lanciers* de fameuse mémoire.

Make haste to live (*Ultime sursis*), film de William Seiter, avec Dorothy McGuire, Stephen McNally, Mary Murphy, Edgar Buchanan, John Howard. — « *Suspense* », violences, angoisses... le tout pas très convaincant. Heureusement il y a Dorothy McGuire.

NOS RELIURES



Nous avons fait étudier un nouveau système de reliure, plus souple, plus résistant et d'un maniement plus facile, que nous proposons à nos lecteurs au même tarif que l'ancien.

Cette reliure à couverture jaune et noire, dos noir titré CAHIERS DU CINEMA en lettres or, prévue pour contenir 12 numéros, s'utilise avec la plus grande facilité.

PRIX DE VENTE : A nos bureaux : 500 francs. Envoi recommandé : 600 francs. Les commandes sont reçues : 146, Champs-Elysées, PARIS (8e) — C.C.P. 7890-76, PARIS.

LES CAHIERS DU CINÉMA

publierons dans leurs prochains numéros :

Alexandre Astruc Jacques Audiberti Jean Aurel	L'affaire Manet.
Maurice-Robert Bataille	Le cinéma égyptien.
André Bazin et François Truffaut	Entretien avec Roberto Rossellini sur le néo-réalisme.
Jacques Becker	Vacances en novembre (Scénario inédit).
Robert Bresson et Jean Cocteau	Les Dames du Bois de Boulogne.
Lotte H. Eisner	Notes sur Stroheim.
—	Notes sur Dreyer.
Abel Gance	Mon ami Epstein.
Julien Green	En travaillant avec Robert Bresson.
Paul Guth	Après « Les Dames ».
Fereydoun Hovieda	Grandeur et décadence du « Sérial ».
Raymond Jean	Le style de Jean Cocteau.
Pierre Kast	Entretien avec Preston Sturges.
Robert Lachenay	Portrait d'Humphrey Bogart.
Fritz Lang	Mon expérience américaine.
André Martin	Les Marx Brothers ont-ils une âme ? (IV). Alexieff, ou le cinéma non-euclidien. Un cinéma de la personne (Federico Fellini).
Pierre Michaut	Méthode et illustration du film de schéma animé.
Jacques Rivette et François Truffaut	Entretien avec Max Ophuls.
Emmanuel Robles	En travaillant avec Luis Bunuel.
Eric Rohmer	Le marbre et la pellicule (III, IV, V).
Alexandre Trauner	En travaillant avec Howard Hawks.
François Truffaut	La Politique des Auteurs.



CAHIERS DU CINÉMA
Revue mensuelle du cinéma
— et du télé-cinéma —
Rédacteurs en Chefs : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE et LO DUCA
Directeur-gérant : L. KEIGEL

•

Tous droits réservés
Copyright by « Les Editions de l'Etoile »
25, Bd Bonne-Nouvelle - PARIS (2e)
R.C. Seine 326.525 B

•

Prix du numéro : 250 Frs

Abonnement 6 numéros :
France, Union Française .... 1.375 Frs
Etranger .... 1.800 Frs

Abonnement 12 numéros :
France, Union Française .... 2.750 Frs
Etranger .... 3.600 Frs

•

Adresser lettres, chèque ou mandat aux CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY 05-38).
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

•

Les articles n'engagent que leurs auteurs.
Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Directeur-Gérant : L. Keigel.
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal : 2e trimestre 1955.

Printed in France

PRIX DU NUMÉRO : 250 FRANCS